КІНО

№ 9

ЖУРНАЛ УКРАЇНСЬКОЇ КІНЕМАТОГРАФІЇ

„КІНО"

До участи в журналі запрошено найкращі культурні, і літературні сили та кіно-робітники Радянського Союзу, а крім того найвидатніші кіно-спеціялісти Заходу.

Журнал гуртує біля себе постійні кадри кіно-кореспондентів з усіх кінців України та Радянського Союзу.

Журнал має кореспондентів по всіх найбільших містах Заходу: в Н'ю-Йорку, Парижу, Берліні, Відні і т. и.

Адреса редакції: Харків, Майдан Рози Люксембург, 12, ВУФКУ.

стор.

Зміст № 9 «Кіно»

Художні роботи малярів Болотова, Орлова та Іванова.

ВИДАЄ
ВУФКУ

„Кіно—це найважливіше для нас мистецтво"

ЛЕНІН

„КІНО"

ЖУРНАЛ УКРАЇНСЬКОЇ КІНЕМАТОГРАФІЇ

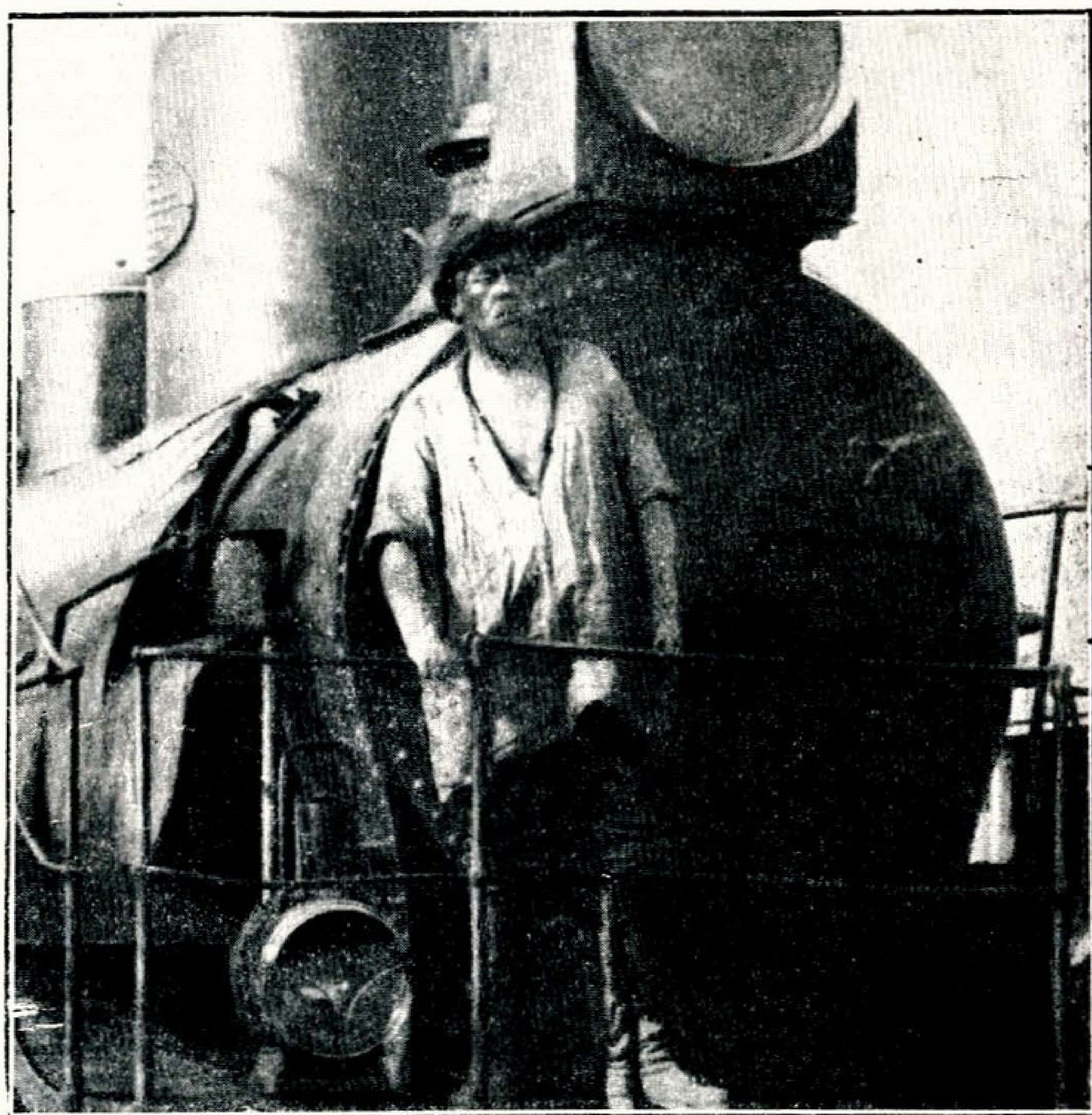
№ 9 Липень, 1926 року № 9

Проблема кіно

Крилате слово—сценарна криза—облетіло всі сторінки наших газет. Що проти цього можна сказати? Дійсно так, і ніхто цього не заперечуватиме,—сценарна криза є, була й, можливо, буде ще. В усякому разі, ліквідувати її, рубаючи так з плеча, з таким поверховим запалом, як хочуть це зробити деякі наші завзяті лицарі й лицарки оливця, аніяк не можна. Коріння сценарної кризи вросло в глибокі й грубі шари складних передумов, що їх не зоре, а лише пошкрябає кінчик оливця чи пера.

Навряд чи в таких серйозних справах, як справа розвитку нашої культури, що частиною її є кіно, досить обмежитися легкодумним лоскотанням теми. Коли поглянути на справу серйозно, то побачимо, що кількарічне існування радянської кінематографії не спричинилося ще до народження кадру кваліфікованих радянських сценаристів. Невже-ж оті «Принцеси з племени Гала», «Пригоди пари панталон», «В пазурах гіпнотизера», що так рясно сиплються на столи редакторів кіно-установ, і є канвою, що на ній вишиватимемо наші фільми? А щоб порахувати тих митців, що їхні твори надаються до фільмування, що за їхніми сценаріями можна зробити коли не чудовий, то, в усякому разі, порядний фільм—вистачить, певне, пальців і в однорукого. Таких є одиниці.

Що ми до цього часу в галузі сценарній мали? Цілі гори списаних «кадрами» та «епізодами» аркушів, що їх всіх, власне, можна дуже легко поділити на три частини: сценарії з горожанської війни (п'яні білі розстрілюють червоних, що героїчно вмирають в той час, як білі п'ють горілку, витанцьовуючи лезгінки), сценарії для селянського фільму (цнотлива незаможниця кохає куркулівського синка, чи навпаки) та комедії. Єсть на Одеській кіно-фабриці комедійний актор Капка. І от пішли: «Капка—спортсмен», «Капка футболіст», «Капка жениться» «Капка—член профспілки» і т. д. і т. д.



Кадри з фільму «Вибух»

Ясно, що з таким матеріялом працювати не можна.

До сценаріїв для нашого кіно-виробництва, особливо до найближчих наших випусків, ми повинні ставити й ставимо як найсерйозніші вимоги, що разу їх збільшуючи. Ці вимоги ми протиставляємо тій системі «потурання», що мали її до останнього часу.

Факт безперечний: радянське кіно росте й розвивається. Фільм радянського виробу завоював собі місце, але є фактом також і те, що ми ладні, свідомо, або ні, затуляти очі на наші хиби, безмірно збільшуючи, иноді, наші досягнення.

Часто-густо в цій справі ми упираємося в ідео-

логічний бік фільма, висовуючи цю ідеологію на перше місце. І це правильно. До радянської картини ми ставимо більш жорстокі вимоги, ніж до фільма закордонного. Тут кожна помилка, кожна хиба повинна бути знищена, усунена.

Це один бік справи. Але з другого боку не треба забувати, що ці вимоги, що до ідеології, конче мусять іти поруч із вимогами художнього характеру.

Макулатурою буде та чесна радянська картина, яка, забезпечуючи ідеологію, подаватиме її в явно тенденційній формі, ідучи в розріз з вимогами художнього чуття, художньої щирости та правдивости.

В будові та виконанні наших фільмів часто-густо спостерігається надзвичайно небезпечний, шкідливий нахил до сліпого малпування зах.-европейських або американських зразків, і при тому малпування того гіршого, що мають ці зразки.

Смішні ті претензії і заходи, що їх при нашій техніці та режисурі практикують де-які сценаристи, що хочуть за всяку ціну «втерти носа» американцям. І «втирають», не зважаючи на те, що картини програють не тільки з художнього боку, ба й з ідеологічного.

Женучись за низькопробними трюками, вигаданими фантастичними сюжетами, властивими для зіпсованого смаку пересиченого буржуазного глядача,— наші сценаристи поминають чудові сюжети й теми, що дають широкий простір творчій художній думці. Навіть теми горожанської війни могли-б послужити не тільки для «приключенческьих» фільмів, але й для серйозних драматичних картин, подаючи дійсно трагічні (а не ура-агітаційні) малюнки героїзму та самовідданости робітничо-селянських мас.

Різноманітність складу нашої авдиторії, часто-густо цілковита протилежність її смаків та вимог,— дає підставу зняти думку про необхідність диференцювати, або вірніше уточнити підход до складання сценаріїв, пристосовуючи їх до культурного рівня тих верств населення, для яких той чи инший сценарій призначений.

Невеличкий досвід нашого кіно на селі говорить за потребу створення селянського сценарія. Тут вже й говорити не доводиться, що будувати його треба зовсім по-иншому, ніж сценарії для міського глядача. Глядачеві-селянинові з його надзвичайно своєрідним иноді дуже примітивним художнім сприйманням, може бути нудна й, подекуди, незрозуміла велика картина зі складним сюжетом. Як говорить той самий наш досвід, селянин любить короткометражну картину з простим змістом, без різкої зміни дій,—картину зрозумілу, без фокусів, напливів, американського монтажу то-що.

Приблизно теж саме потрібно і для певної категорії глядачів робітничих районів.

Надалі перед нами повстане завдання поступового, в міру зросту культурного рівня нашої авдиторії,— підвищення вимог до цих фільмів. Що-ж до теперішніх наших картин зі складним, закрученим сюжетом, особливо, коли він заморочений ду'е складною інтригою,—то слід визнати, що крім шкоди, такому глядачеві вони більш нічого не дають.

В ділянці творення сценаріїв кіно-організації та ідеологічно-провідні центри повинні вже перейти від практики прогляду готових уже сценаріїв,—їх затверджувати або одхиляти,—до активного стимулювання роботи по створенню нових сценаріїв, та поширення того кола митців-сценаристів, що працюють на кіно. Слід зазначити, що більшою частиною цього обмеженого контингента сценаристів маємо, до цього часу, ще багато кіно-халтурщиків, що, користуючись сценарною кризою, дбають тільки про те, аби зірвати гонорар за сяк-так зляпаний сценарій. Та й взагалі, навколо кіно-сценарного виробництва утворилась така атмосфера, що мовляв, складання сценарія, то є найпростіша річ; написати його може кожен, хто переживає фінансову скруту. Значна частина наших серйозних художників-митців ще й до цього часу вважає за особисту образу реалізацію своєї творчости в галузі кіно. Така ситуація не є нормальною, тому кіно-організації повинні розгорнути роботу в напрямі залучення до кіно-роботи письменників-сценаристів, що замінили-б собою тих «горе-сценаристів», які вже не раз підводили наші радянські кіно-організації.

Одною з передумов ліквідації сценарної кризи являється дбайливе відношення до художньої проробки матеріялу. Така розробка сценарія важлива ще й з того боку, що вона дає можливість ощаджувати кіно-матеріял, силу і енергію, що при теперішній системі витрачаються на фільмування заздалегідь негідного сценарія.

«Вибух»—Надя працює на одкатці. Вивозить з копальні вугілля. Збоку — нарада робітників у копальні

Кіно-організації повинні взяти твердий курс на пристосовання до життя отого правила, що каже: «краще менше, та ліпше», краще менше картин, але високої художньої вартости. Старанна розробка кіно-сценарія усуне необхідність безглуздих витрат на тисячі, реально невиправданих метрів негативу.

В справах творення художньої картини вирішуюче значіння має кіно-режисер,—тому одною із найважливіших проблем радянських кіно-організацій—являється проблема виховання нового режисера. Українська радянська кінематографія нараховує за собою лише кілька років росту і розвитку. Коли російська кінематографія ще має свою історію, і коли російський рад. кінематограф може перебиватися тими режисерами, що лишилися йому в спадщину, то українське кіно тільки починає розвиватися, і тому цілком є зрозумілий факт відсутности у нас кіно-режисури. Підготовка кіно-режисера — справа нагальна й невідмовна.

Поруч із цим треба підняти питання про піднесення культури та відполірування тих режисерів, з якими доводиться працювати зараз. Цим режисерам доведеться проробити над собою велику роботу, доки вони зуміють задовольнити покладене на них завдання—дати робітникові та селянинові в повній мірі здоровий, художньо та ідеологічно корисний фільм.

Ті розходження, що виникали між авторами та кіно-організаціями, з'ясовуються виключно тим, що не всі режисери, які працюють на наших фабриках, настроєні співзвучно з нашими потребами.

Кіно-організації повинні розгорнути широку діяльність що до викорінення тих індивідуальних настроїв, які мають місце у нас в кінематографії. З боку багатьох режисерів ми маємо цілком доброзичливе бажання «попасти в тон». Але ці добрі наміри і добрі бажання иноді приводять якраз до протилежних наслідків, і потуги дати архиреволюційний фільм упираються у той міщанський мотлох, що його ми маємо у великій кількості і в галузі кінематографії.

Отже справа створення свого режисера—є справою першорядною.

В цій статті ми розглянули лише один із основних моментів в справі розвитку нашої кінематографії. Не менше значіння відіграють і инші моменти: справи кіно-освіти й кіно-преси. Але цьому ми присвятимо окрему статтю.

Б. Ліфшиць

«Вася-реформатор».—Комедійний дитячий фільм за сценарієм О. Довженка. Ролю Васі виконує Вася Людвінський. На фото—до району привели п'яного.

„ВИБУХ"

На Одеській кінофабриці закінчується постановка фільму з робітничого життя під назвою «Вибух» за сценарієм Лядова. Ставить картину режисер Сазонов

КІНОТРИБУНА

Думки вголос

I.

Це було в 19-му, коли за нужею ліз тиф, теплушка плекала хвороби, бактерії та мікроби. Мій сусіда, рудовусий фельшер і коновал, довго вовтузився на полиці і нарешті, як урвався йому терпець, витягнув з кишені теплих штанів саморобного ковальського виробу ножа.

— «Ось,—промовив він, підносячи ніж до світла. Всі операції ним проробляю».

Плюнув на лезо, протер по штанях і підніс мені до очей.

— «Ось—повторив він похмуро.—Знайдіть хочби одну мікробу»,—і з виглядом переможця подивився на сусідів.

Боюся, чи не проєктує тепер мій фельшер якийнебудь (може навіть науковий) кіно-фільм. В усякому разі відношення до кіно-драматургії часто має такий самий характер, як медична філософія Гіпократа залізничної теплушки. Скажу більше—така філософія життьова і життям виправдана. Вона має свої права на існування.

Кіно, як професійна галузь, ще надто молода, і тому нема у нас кадру своїх фахівців. І на підставі того, що «не святі горшки ліплять», до художніх рад кіно-підприємств як риба в перет, йде коновал від кінематургії. Низька якість їхньої продукції відчувається надзвичайно гостро. Їхня праця, це в найкращому випадку лише лібрето, розраховане на надлюдську працю режисера. Відсутність найелементарнішої техніки, відсутність почуття необхідности такої специфічної, такої особливо потрібної для екранового твору розробки, яку вважали за питому тільки для режисера—найслабше місце цього вельми приємного захоплення кінотворчістю.

Характерним в цьому відношенні є той факт, що «кваліфіковану» роботу по кіно ведуть у нас письменники, літератори-белетристи.

Драматурги театру майже не дебютують в кіно. Тут відчувається те, що белетристи не ув'язують своєї праці для екрану з особливою, своєрідною для кіно, технікою і тому легше підходять до нього, ніж драматурги, бо для драматургів по суті фаху більш ясною є різниця й особливість межи їхньою технікою і технікою кінотвору. Письменникові треба знати слово; драматургові—слово (мову) плюс сцену (сценічний комплекс, себ-то актора, декоратора і т. и.); сценаристові—слово (напис), сцену і щось нове, що загалом звуть «екран». Це примушує драматурга з великою обережністю ставитися до своїх виступів на терені кіно. Це спричиняється до переходу сценарної зони до сфери впливу літератури.

Треба підкреслити, що широко і на досить високий щабель поставлене у нас науково-дослідче розроблення питань літератури і театру зовсім не доткнулося сценарія, яко самостійної галузі мистецтва. Сценарій чекає на свого теоретика і дослідника. В цьому виявляється почасти і наша відсталість від світової кінематографії. За кордоном, де кінематографія професійно відокремилася, сценаристи також зробилися фахівцями, не літераторами, не драматургами, а саме сценаристами. Вони опанували винайдені засоби, таємниці зорового оповідання, композицію монтажу, ритмічну гру. Тут витворилися навіть окремі школи (напрямки), сценаристів, про які ми не маємо жадного уявлення, бо для нас всі твори до екрану сірі і однокольорові, як коти вночі.

Через технічну короткозорість на нашого режисера накидається і розробка прийнятого лібрето в сценарій (иноді з допомогою «підручного сценариста») і саме його переведення. Характерно в цьому відношенню те, що наші молоді режисери часто самі виступають в ролі сценаристів, а Перестіяні вирішив навіть ставити екранний роман «Три життя» без сценарія, роблячи це так-би мовити à livre ouvert і проводячи роман одразу по режисерськи.

Навіть у тому разі, коли сценарії цілком придатні, вони зде-

«Вибух».—Городовик «на варті»

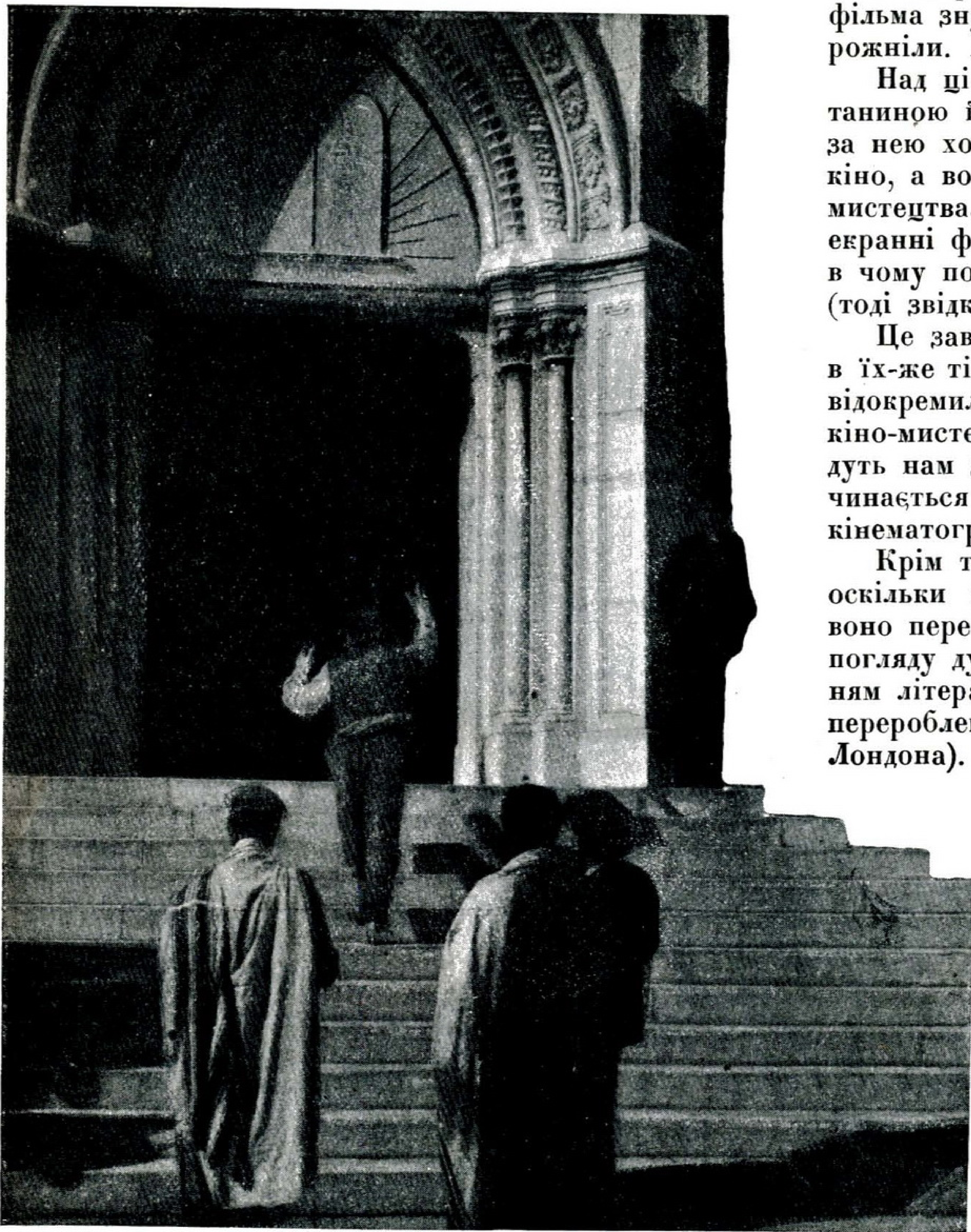
більшого лише фіксують утворені положення, але не прийоми; винахід нових кіно-засобів лягає цілком на режисерів, і для них сценарій, навіть найкращий, є лише трамплін для перескоків власної фантазії.

Питання якости сценарія—питання болюче. Без фахового кадру сценаристів (не зайшлих гастролерів, не кіно-партизан), ми не маємо перспективи просунути наперед нашу кіно-продукцію в якісному відношенню. Використання кіно-коновалів загрожує завести до глухого кута нехтування так технічних, як і творчих особливостів сценарної роботи. На виробництво загрозливо насувається аргумент дилетантів і ремісників:

— Сценарій бездоганний. Знайдіть хоч-би одну мікробу.

II.

Перш за все відбивається нерозробленість сценарної техніки на формах екранних творів. Кіно розмовляє французько-нижнегородською мовою. Наша плутана термінологія (найбільш вживані: «кіно-роман»—запозичено в літератури; «кіно-комедія—в драматургії театра, «загальний фільм»,—такий самий широкий і непевний, як п'єса—тільки відбиває дійсний стан річей. Позичання чужих і вживання навмання сліпо, до речі й не до речі їхніх термінів само собою нічого не може означити.



«Тіні Бельведера»—Фільм про шляхетську Польщу. Ставить його на Ялтинській фабриці режисер Анощенко за сценарієм Золіна. На малюнкові—біля Варшавської синагоги.

Тут іде мова, не тільки про терміни. Суть полягає в тому, що й самі фільми формально не дають змоги зарахувати їх до літературних або драматургічних категорій. Але вони також іще не остільки стало оформлені і ще не дають розвинутися своїй особливій термінології.

Не даремно-ж ринок (термінологія-ж не тільки формальне питання: її шукає й комерція, щоб означити асортимент) узявся означати характер фільму прикметниками: «авантурний фільм», «салонний», ковбойський і т. и. Ця спроба кінець-кінцем дійшла до порожнього й знову-ж загального «художній фільм» (мабуть, одрізняти від наукового та хронік).

Єдина термінологія, що прищепилася в широких колах і має хоч трохи змісту, має національний характер розподілу «американський», «італійський», «німецький» і т. и. фільм.

Ці терміни мали рацію, бо характер національних виробництв, що накреслили перші напрямки кінематографії, справді кінематографічно різнився. Та тепер, коли американська, наприклад, кіно-промисловість міняє сюжетний курс і звертається від вільної авантури ковбоя до «порядної» людини, від конфлікта дії до психологічної колізії,—термін «американський фільм» стає вихолощеним, порожнім, нерухомим, він не дає змоги передати хід розвитку й ухили кінематографії. Саме в цьому розвиткові звязок територіяльних напрямків з особливими способами будування фільма зник, і терміни, що означали цей звязок, спорожніли. Їхній зміст пішов у історію.

Над цією недоречністю, над термінологічною плутаниною й безпорадністю годиться поміркувати, бо за нею ховається ще й несамостійність в підході до кіно, а воно вже безперечно самовизначилося в сфері мистецтва. Конче треба дослідити більш-менш сталі екранні форми і визначити, чи самостійні вони (тоді в чому полягає їхня специфічність?), чи запозичені (тоді звідки?), чи змішані (тоді в якій пропорції?).

Це завдання не тільки утворить нові терміни—не в їх-же тільки справа—воно ще й вияснить, оскільки відокремилося й діференцирувалося від инших галузів кіно-мистецтво. Ця робота встановить межі, що дадуть нам змогу сказати: ось тут кіно, а далі вже починається література. Словом, це будуть октябрини кінематографії.

Крім того ця робота означить побіжно й те, оскільки й звідки запозичає кіно свої способи і як воно перекладає їх на свою екранну мову. З цього погляду дуже цікава була-б робота над екранізуванням літературних творів і навпаки, над літературним переробленням сценаріїв (скажемо — «Серця Трьох» Лондона). Крім того внесення ясности в цю ділянку додасть охоти сценаристам і режисерам для творчости кіно-форм.

III.

Серед наболілих питань, що хвилюють кожного сценариста, режисера, монтажера, найгострішим є проблема монтажа.

Монтаж тісно звязаний з проблемою сюжета. Коли сценарист дає епізоди й моменти в певній сюжетній послідовності, він таким чином наперед означає майбутній монтаж фільму, знятого за його сценарієм. Ритм будови сюжету, загальний характер композиціонної структури, той чи инший сюжетний ефект визначають для його можливу форму звязків, можливі комбінації змін.

Та режисер, в залежності від задуму постановки, від свого індивідуального підкреслення якоїсь частини сценарія, в свому «стальовому сценарії» перегруповує ці епізоди й окремі моменти.

Нарешті монтажер (у нас це здебільшого той самий режисер) вже остаточно перетасовує все в залежності від зорового ефекту готової плівки.

Наслідком подвійної зміни зміняється композиціонний звязок, калічиться часто до непізнання самий сюжет, задум або тенденція, покладені в основу сценарія.

Практика радянського перемонтажу закордонних буржуазних фільмів досить яскраво показує, який це могутній чинник. Ця практика доводить, що сценарій є тільки причиною постановки. Режисерові дається тільки компонувати кадри, а монтажер стає єдиним справжнім автором фільма.

Не кажучи вже про комічні прецеденти що до авторського права (кого вважати за автора? Чи можна вважати сценариста за автора фільми, що зовсім не відповідає його сценарію, хоч і знято його саме за цим сценарієм?), це питання доводить до такого становища, коли потрібний розподіл праці в кіно-промисловості потрапляє в несприятливі умови, що гальмують справу. Ідеальне розвязання монтажного питання об'єднанням в одній особі сценариста, режисера й монтажера безперечно шкодить кінематографії, а всяке инше розвязання обов'язково викликає конфлікти.

«Тіні Бельведера»—В тюрмі

Питання сюжетної композиції і монтажу, як методу сюжетного оформлення—першорядне теоретичне питання. Коли Меєрхольд перемонтував для театру «Ліс», то це був художньо цінний, виправданий творчістю акт. Слід зважати і на професіонально встановлену звичку наших театрів—на купюри, що вони є власне однобічний перемонтажний акт («виключення», а не «переміщення»). Здебільшого таємниця купюри полягає просто в механічному, тоб-то по композиції з цією структурою п'єси незвязаному, виключенні. В «Лісі»—творча зміна, в купюрах—механічне калічення.

Де-ж межі того й другого в монтажі кіно-фільму?

І тут, так само, як і в раніш зачеплених питаннях, треба взятися до праці дослідникові. Кіно чекає свого теоретика, співробітника у розвязанні практичних завдань. Досвід, що заліг на полях кіно товщенними шарами, аж кричить—кличе дослідника.

Ілля Бачеліс

Художнє оформлення кадру

Можна витратити багато десятків тисяч карбованців на різні прикраси картини, часто зовсім чужі сюжетові, притягнуті за вуха для того, щоб оживити нудне місце. Можна набудувати храми, висячі палаци, летючі садки, водопади та иншу розкіш, і можна досягнути значної цінности картини далеко меншими „розмахами" на постановочність, звертаючи особливу увагу на пластичну й живописну сторону кадра.

З певністю можна сказати, що при недбайливому відношенні до цього найфотогенічніші актори, найблискучіші лаштунки не створять цінної (художньої) речі.

Кадр так само, як речення гарної повісти, мусить бути цінним сам по собі. Кожний кадр фільму повинен бути не тільки чітким, виразним по сюжетові, але ще й художньо-самостійним. Його можна судити окремо, без усього фільму, як художню одиницю, як станкову картину.

Питання художнього оформлення кадра виникає разом з найважнішими завданнями кіно-мистецтва.

Низка кадрів, що складає епізод або картину, відбивається в уяві глядача по більшости як статична, не рухома сцена. Коли ми спробуємо згадати найвидатніші моменти фільма, перед нашими очима виникнуть окремі, непорушні образи-обличчя, пейзаж, архітектура, то-б-то виникне окремий кадр.

Відносячи кіно почасти до мистецтва образотворчих, пошукаймо в старшого брата його, станкового малярства, тих заходів, що можуть згодитися для кіно. Та спочатку візьмемось до конкретних прикладів. В нас перед очима два кадри з двох різних фільмів, що передають той самий момент. Цей момент малює верхівця, що з розгону бере бар'єр.

Зватимем ці кадри А. і Б. Режисер, що керував зниманням кадру А. мав у своому розпорядженні першорядний матеріял і пильнував відбити всі деталі небезпечної скачки. Актор в його—прекрасний їздець, обличчям і поставою він пасує до рухів свого коня. Коня вибрано расового, збруя сяє, бар'єр максимальної височини. Освітлення чудове. Словом, умови для досягнення найкращого враження найсприятливіші.

В кадрі Б. бере участь нічим не видатний актор, що не має багатої міміки, звичайний кінь, проста збруя, невисокий бар'єр де немає жодної небезпеки для життя. А наслідком знимання—кадр А вийшов мало виразний, сухий, а кадр Б—могутній, рухливий, дає враження великої небезпеки. Перший нагадує вивчені скоки циркового коня, а другий—прудких скакунів Делакруа і Жеріко.

Отже, діло очевидно в тому, що режисер кадра А поклав надію на обстанову й гру, й забув про мальовничу виразність, що не менш перших двох елементів творить фільм, і кінець-кінцем розвязує питання його зовнішньої принадности.

Якийсь маловажний, та обмиркований зсув набік, підкреслення одної деталі, затінення иншої, якийсь несподіваний рух тіла, вчасно використаний вітер, хмара куряви, що стирає різні контури, і бідна гра учасників картини стає повною, сильною пластично, хвилює гладаяча. Що яскравіше буде це враження, то глибше западе воно в пам'ять глядача. Як досягти такого ефекту? Яка путь художнього кадра? Перша путь до цього свідомо використати досвіди малярства, то-б то просторінь, обсяги, світ. Всякий кадр мусить мати свою пластичну ідею. Це значить, що він має свою власну гармонію форм і ліній, що мають свій особливий вплив на глядача.

Цей вплив можна й треба використовувати з метою зміцнення змісту. Так, наприклад, низка кадрів, скомпонованих поземно, дає враження непорушности, спокою. Коли-ж між ними дати момент, збудований на діягоналі, то це дасть враження руху, занепокоєння.

Так само різнять ефекти більшої чи меншої інтенсивности кольору. Кажемо кольору, бо білий, сірий і чорний—це теж багата палітра, далеко не використана кіно-фахівцями.

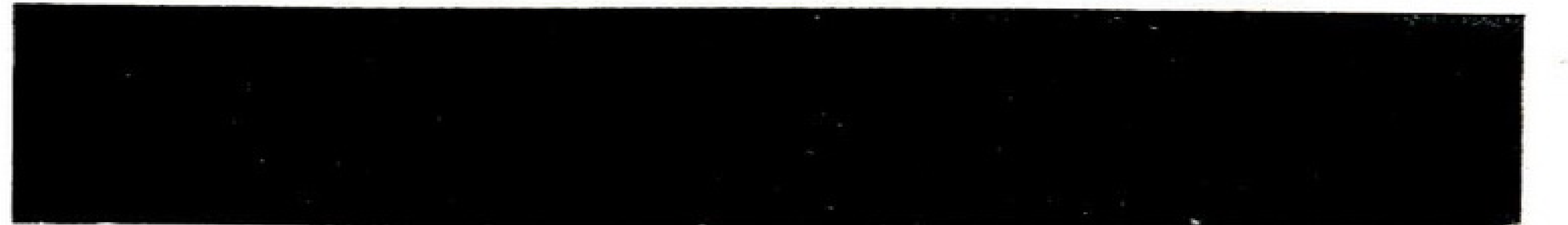
Треба згадати й відчути все багатство сірих і чорних тонів у Еспанських та Англійських майстрів, щоб уявити собі різноманітність ефектів, досяжних для кіно в ділянці колориту.

Сірий знимок, ясний невиразний, поруч контрастового, інтенсивно чорного, матові туманні контури поруч чітких, блискучих площин, пляма, лінія, сукупність обсягів,—усе це ті елементи, що складають кадр. Їх треба організувати, з хаосу створити щось досконале.

Друга путь, рівнобіжна першій—помітити й використати специфічні особливості кінематографії, в першу чергу—рух. Фільм не можна утворювати тільки на основах малярської пластики—рух у малярстві потенціяльний, а в фільмові він—кінетичний і вимагає особливого підходу. Питання ставимо про малюнок руху, котрий спостерігаємо тільки в фільмах «особливого тиску».

«Кіра Кіраліна»—Вгорі: Кіра з дочкою своєю та сином (Кіра—арт. Валерська, дочка—арт. Рубіна, син—Вася Крестинський). Унизу: син Кіри лізе до хати через вікно

ГАМБУРГ



Тут багато важить стежити за тим, щоб річ або тіло, що рушиться на певному фоні, не втрачали композиційного з'язку з тим фоном. Вони мусять змінятися так, щоб тією змівою підкреслювати характер руху і в такий спосіб збільшувати потрібне враження. Винахідець-режисер стає ще й винахідцем-художником. Коли йому забагнеться в комічному місці фільму пустити навздогін якомусь боягузові цілу вулицю з хатами, й деревами, що весело витанцьовують за його спиною, то він мусить так використати всі ці аксесуари—лихтарі, вивіски й т. и., щоб крім комічного, дати ще й художнє враження. Так роблять усі російські карикатуристи, і від цього шаржі й юмористичні малюнки тільки виграють.

В картинах романтичних, у великих кіно-романах малюнок руху може утворити видатний художній образ. Коли в фільмові три дієві особи мають кожний свою схему руху, свій характер жеста і координують його з речами й фонами, де грають, то це явище остільки-ж живописне, оскільки й театральне.

В одному давньому детективному фільмі центральна особа, невідомий, йшов наперед тільки правим боком. Ця його звичка була основою ним утвореного образа і всієї його гри. Його гра зводилася цілком до позирування. Другим прийомом його був тіньовий контраст на ясному фоні, і третім—форма. Контур тіла його все здавався угластим, одно плече стирчало вище другого. Вже самий його появ викликав оплески. Часто від його падала довга чорна тінь, поламана на стінах, і він нагадував персонажів Калло, Домьє, Ван-Гога, Пікассо. У безгоуздому сюжетом фільмові, це був прекрасний і мальовничий кінематографічвий момент.

У поверховому елементарному начеркові ми можемо дати схеми художнього оформлення кадру. Вона, на наш погляд, складається з таких елементів:

1. Композиція—організація просторіні в розумінні розміщення за певним планом і в певній залежности одного від одного всіх об'єктів кадра. Відповідно завданню, компонують по поземній лінії, прямовисній, по трикутникові, по діягоналі. Співвідношення планів, виділення декотрих з них, знимання з різних пунктів і широке використання раккурсів—цілком відносяться до питань композиції.

2. Форма - якісний вибір складових частин кадра. Формальному контролю має підлягати ввесь живий і мертвий інвентар картини. Колір—підбір світляних контрастів, використання колористичних ефектів. Приведення їх при проєктуванні на екрані до гармонії чорних, сірих і білих тонів.

Таке саме важливе питання про різні поверхні: блискучу, матову, шорстку, горбчасту (викор. америк.).

3. Світло—найсильніший засіб досягнення художнього враження фільму. Часто надмірне вживання його руйнує це враження. Світло може і збагатити, і попсувати форму.

Світляний трюк сам по собі може бути плюсом, але-ж тільки тоді можна його виправдати художньо, коли він погоджений з пластичною ідеєю кадра.

В галузі світла можна запозичити в малярства для практики кіно один прекрасний спосіб. Це переважно Голандський, а зокрема, Рембрандівський спосіб. В його картинах освітлення розподілено так, що глядачеве око з найяснішої точки йде далі шляхом, назначеним самим художником, і сприймає картину так, як її створено. Така точка може служити ключем до розуміння мальовничого завдання кадру.

Ми захоплюємось іноді коротким моментом висо-

«Кіра Кіраліна»— Вгорі: брат та сестра. Внизу: негр, слуга грека-хазяїна

кої краси, та в якомусь фільмі він хутко зникає безповоротно, і часто густо на зміну йому йдуть найнудніші сцени.

Такі перлини випадкові. Гарна випадковість—чудова— річ, та ненадійна в усіх відношеннях. Надходить слушний момент переходити на глибоку свідому роботу використання старих і шукання нових художніх процесів, що можуть збагатити кіно, і дати нам справжні художні переживання.

Н. Соболь

Наука. Кіно. Діяпозитив. Клуб

Характерно, що розвязуючи своє основне та найактуальніше завдання, себ-то втягаючи дорослого робітника, клуб оперував з кіно, як з найбільш перевіреним засобом, що ввійшов у робітничу масу. Коли-б не це, можливо ми-б рідше чули від клубників дорікання на кіно-організації.

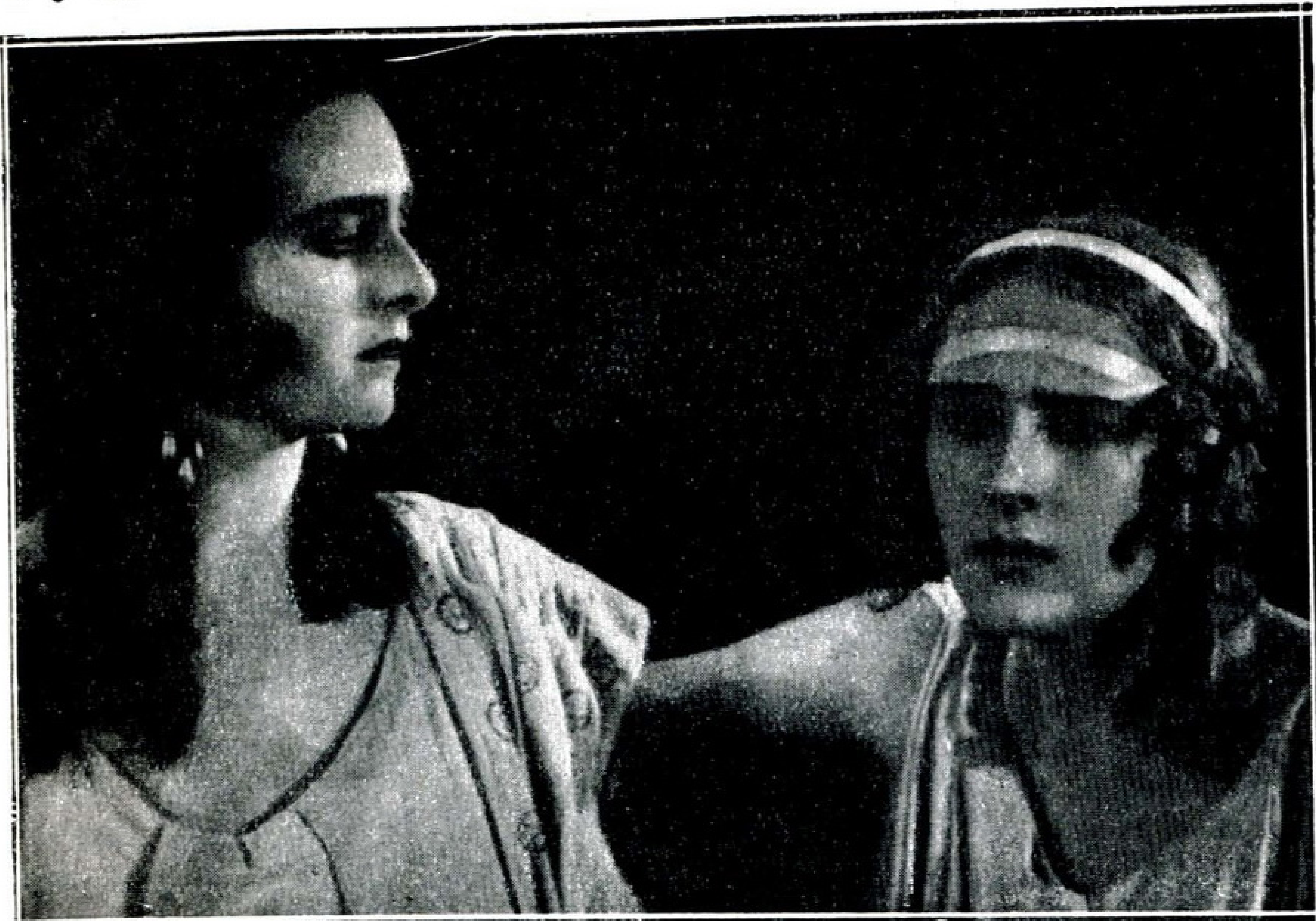
Безперечно, кіно — не другорядна справа «поміж усім иншим», а одна з основних форм масової клубної роботи. Тому наші кіно-установи мусять зробити відповідні висновки що до своєї кіно-продукції, виходячи з твердого курса, що його взяла партія в справі поліпшення масової роботи. Партія вважає, що «добре організувати масову роботу, значить правильно розподілити усі звязки від партії до мас, і цим саме найбільш повно охопити партійним впливом широкі шари робітників та селян».

Що це значить, гадаємо, усім зрозуміло. Тепер треба дбати лише про поліпшення якости наших кіно-продуктів. І от сходяться на тому, що треба виробляти науково-популярні фільми та демонструвати їх по клубах. Товариші вказують на величезні можливості кіно в справі демонстрування та пояснення наукових здобутків, що далеко більші наслідки дає ніж книги або лекції, та підкреслюють отакі три моменти.

По-перше, авдиторії не доводиться «вірити на слово», вислухувати сухі логічні вирази, усе дається «безсумнівним» прикладом, кіно-прикладом разом з живими об'єктами та гарно створеною обстановкою; по-друге, усе дається не статично, а динамічно; по-третє, кіно має усі дані для того, щоби дійсно науково поставити картину, створити для неї умови та засоби, що їх аніяк не можна вживати в найкраще поданій лекції, найкраще ілюстрованій книзі. Наука має в кіно свого могутнього проводира до найширших шарів робітничої класи. Зрозуміло, говорючи про науковий фільм на клубному екрані, треба не забувати, що особливо важлива висока якість такого фільму. Але маючи високоякісні наукові кіно-фільми на клубному екрані, не можна ставити собі завдання усунути звідти одразу закордонний «романічний мотлох», бо тут провадиметься довга та уперта боротьба, яка йтиме, головним чином, шляхом демонстрування по клубах кращих наших художніх ідеологічно-витриманих картин, що досі їх так мало показали клубним екранам. Що науково-освітній фільм з перших-же кроків знайде свого глядача, доводить низка даних, що їх подано в «Правді» № 129 т. Дубровським (після перегляду наукових фільм, організованого АРК). Ось кілька думок глядачів: „Мені особливо сподобалася картина «Хемічна промисловість СССР в боротьбі з сараною». Я, як селянин з діда й прадіда, глибоко зворушений... Моя пропозиція — як найбільше демонструвати цю картину поміж селян». Робітник про ці науково-популярні фільми написав таке: «картини дають цілковите уявлення для робітників, бо не завше це можна прочитати й до того-ж не усякого робітника цікавлять книги такого змісту. Замісць дурних закордонних комедій — ставити як найбільше такі картини, бо це корисний додаток до кожного художнього фільма». Подані думки, — це не думки усієї клубної маси. Певно, що там ми знайдемо групи, які не дуже охоче мінятимуть детективного Гаррі Піля на руську сарану. Частина клубної маси вимагає від кіно лише відпочинку і зовсім не хоче напружувати свою думку на наукові фільми. Але безперечно те, що перед нашими кіно-установами, зокрема на Вкраїні — перед ВУФКУ, виростає невідкладне завдання поширити виробництво кіно-фільмів. Цілком правий т. Залкінд (див. «Правда» № 123), коли на запитання, чи мають збитки наукові картини (звичайний аргумент кіно-установ), відповідає: «це залежить од того, як їх ставити і як розповсюджувати. За оздобою ріденького напівбелетристичного сюжета, побудовані не дослідником, а поверховим популяризатором, вони, звичайно, будуть пшиком. Ні вчених, ні громадську думку, ні широку авдиторію вони не задовольнятимуть. На черзі — добір найактуальніших тем, вироблення методи, як ці картини проробляти. Робітничі клуби, хати-читальні, робфаки та ВУЗИ, середня та молодша школа, широка маса — повинні мати кіно-книгу, — особливо нашу, радянську, матеріялистичну кіно-книгу».

„Кіра Кіраліна“ — Молодша Кіра (арт. Рубіна)

Все-ж, треба визнати, що видати цю кіно-книгу надзвичайно складно. Місткість клубного екрану по лінії наукових фільмів ще на довгий час не можна буде в повній мірі задовольнити. Ось чому доводиться радити клубам, за старим прислівям: «На ВУФКУ надійся, а сам не плошай». Щоб клуб «сам не плошав», то для цього йому треба використувати й инші засоби розповсюдження та популяризування наукових відомостей, що одним з них конкретно є — діяпозитив. Діяпозитив не лише замінює науковий фільм, (саме через нашу «кіно-бідність»), — засіб в освітній роботі, він має певне самостійне значіння. Насамперед, навіть за найкращих умов, кіно-виробництво не може деталізуватися на таку кількість тем, як це може зробити діяпозитивне виробництво. Далі, коли кіно-фільм розроблює наукову тему в якій будь динамічній сцені, полегшує цим сприймання її робітником, або освіченим селянином, то все-ж таки широкі маси



них клубу діяпозитивів сподіватися можна на ВУФКУ, здається, не ризикуючи За це говорять де які дані. Ось ВУФКУ встановило звязок з істпартом, що під його керовництвом випустило низку цікавих історично-революційних серій. Втягнення робітників окремих музеїв, наукових організацій, відповідних установ—безперечно правильний засіб підняти якість діяпозитивів. Зараз ВУФКУ (Харківський обласний відділ) склав угоду з УПО НКО на низку серій для сельбудів, по ціні значно меншій, порівнюючи з риночною. ВУФКУ здійснює діяпозитивний виробний план УПО для села. Варт було-б і клубному відділу організувати теж саме по лінії діяпозитивного плану для міських робітничих клубів. Як що вони це пророблятимуть в повному звязку з ВУФКУ, сподіваємося, що діяпозитивна продук-

селянства сприймають примітивно, «звязок явищ» не тільки не розуміють, але він їм навіть подекуди заважає. Отже, коли через фільми будемо проводити популяризування наукових відомостей, то через діяпозитиви ми будемо мати архіпопуляризування. Замісць «звязку явищ» серія діяпозитивів має пояснюючу лекцію, що звязує окремі діяпозитиви відповідно з рівнем авдиторії. Підняте зараз у клубах питання про підвищення якости лекцій з необхідністю оживити лекції через діяпозитиви. Діяпозитиви полегшують завдання, що стоїть перед культустановами в галузі кваліфікування лекторів, бо діяпозитиви можуть бути розроблені найкращими науковими силами, давати низку даних, від яких лектор відійти не зможе.

Не доводиться багато говорити про більшу матеріяльну приступність діяпозитивів, про те, що діяпозитиви відвоювали симпатію поміж маси, що охрестила їх «чарівними картинами» то-що. Усе це разом говорить за те, що проводячи зараз в клубній роботі лінію на найбільше охоплення маси і втягаючи її в клубне життя, оживлюючи усі форми клубної роботи, нам треба буде по лінії лекційної роботи широко вжити діяпозитиви. Цілком правильно підкреслює т. Павлов у своїй роботі про «червону чайну», що діяпозитивна вітрина, так звана «німа лекція», може дуже зацікавити робітника, що така вітрина, яку буде влаштовано в «червоній чайні», буде надзвичайно цінною первісною формою масової культроботи. Це підкреслює вище подану думку про архіпопулярне значіння діяпозитивів, як засоба політосвітньої роботи.

Даючи кількома рядками раніше раду клубові «на ВУФКУ надейся, а сам не плошай», ми зробили це не аби для чого. По лінії одержання потріб-

Вгорі: Валерія, жінка Сулли, та Мірца, її рабиня. Внизу: Убивство Сулли. Ранішній туалет Валерії

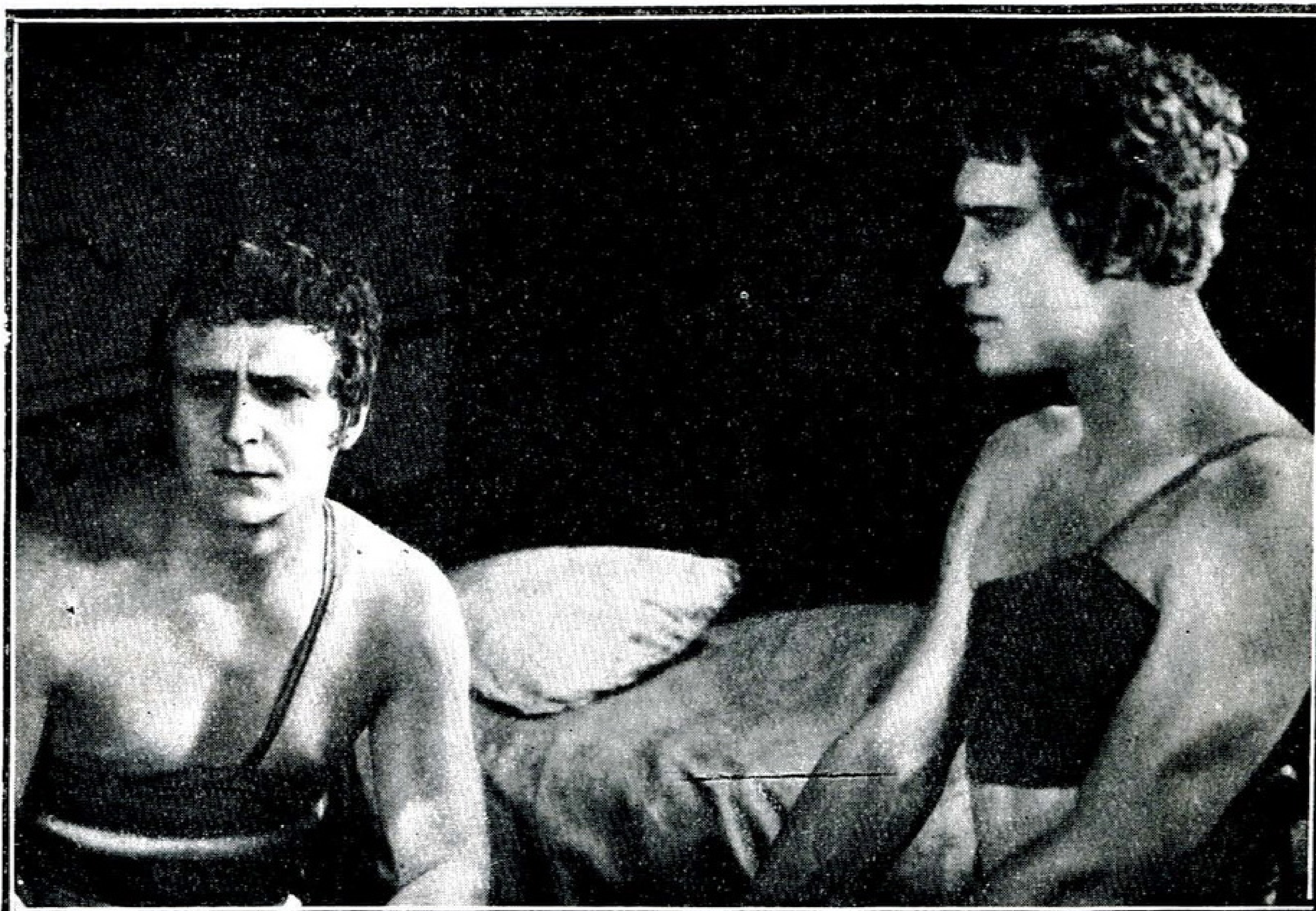
ція в найближчий час роботи клубів взимку здійсниться.

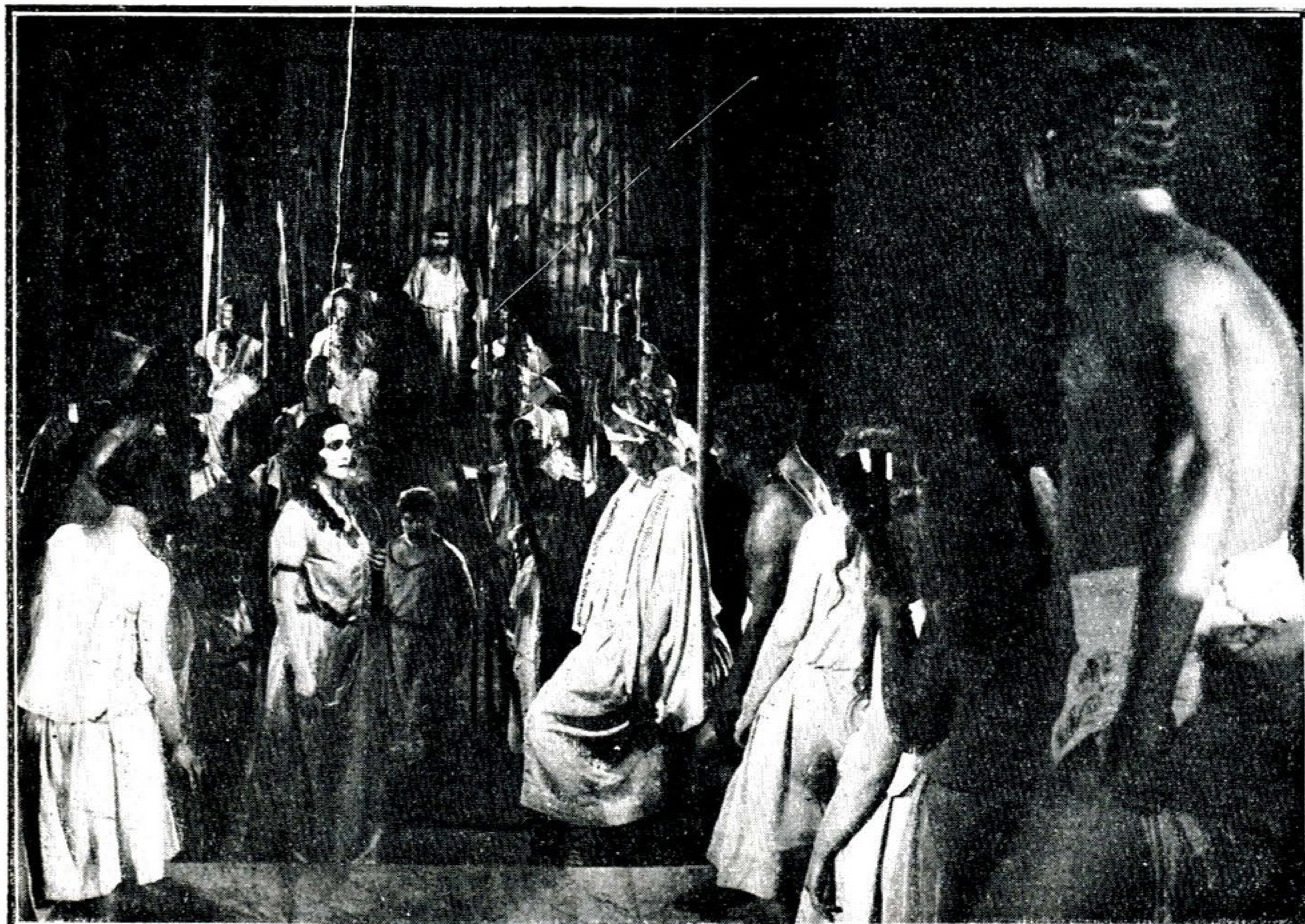
Надзвичайно важливо те, що діяпозитивне виробництво **ВУФКУ** хоче звязати свої виробничі плани з планами Центральних органів, що определіюють основну лінію клубної, шкільної, агітпроп-та сельбудної роботи. Зважаючи на завдання масової політосвітної роботи та йдучи на зустріч в найскладнішій справі підняття її якости на відповідну висоту **ВУФКУ** примушено буде налягати на два фронти:

1) поширення діяпозитивного виробництва усіх обласних відділів.

2) випуску низки наукових популярних фільм на найбільш актуальні наукові теми.

Л. Копелев.





Угорі: Спартак та Арторикс. Унизу: Валерія дає розпорядження заарештувати Гренія

„СПАРТАК"

На Одеській кіно-фабриці закінчується постановка фільму „Спартак" за сценарієм письменника Гео Шкурупія та М. Гальперіна. За основу сценарія взято відомий роман Джіованіолі під цією-ж назвою.

Ставить фільм відомий режисер, реформатор турецького театру Мухсин-Бей, знимає оператор Гольт, декорації та будівлі римських вулиц архітекта Байзенгерца.

Фільм знімався в Одесі, де було збудовано римські, тогочасні вулиці, та цирк. Натурні з'йомки провадилися в Криму. Тут-же було заснято сцени боїв повстанців-гладіяторів та рабів з римськими легіонами.

Фільм малює відоме повстання гладіяторів на чолі зі Спартаком проти Риму, патриціїв та сенаторів.

В той час, як в Римі править диктатор Сулла і延 пануюча класа віддається різним крівавим розвагам, гладіятор Спартак організує рабів. У Спартака закохується дружина Сулли куртизанка Валерія, але Спартак не кидає справи за-для кохання. Його величні плани поволі здійснюються. Зі своїми товаришами Арториксом та Окноманом він веде військо з рабів та гладіяторів проти Римської імперії, завойовує половину Італії й підходить до самого Риму.

Цей величний похід струшує всю імперію і крізь віки до наших днів доносить бадьорі вигуки, повставших рабів.

Барвиста постановка фільму дає цілковиту уяву про цю героїчну боротьбу.

Організація кіно

Стаття дискусійна

Ще й досі нашому кіно-виробництву бракує міцних організаційних підвалин. До цього часу ще тривають всілякі шукання і це, можна думати, є основна перешкода у розвитку нашого виробництва. Не встигнеш ту або иншу організаційну форму зреалізувати, як вже висунуто нову, на яку чекає та-ж сама доля, що й першу.

Розуміється, за таких умов ми ввесь час будемо шукати, організовуватися, вигадувати нові форми організації нашого виробничого апарату, але нічого нового не утворимо, як що загодя не відмовимося від отих упереджених і хибних думок про «специфічність» кіно-виробництва.

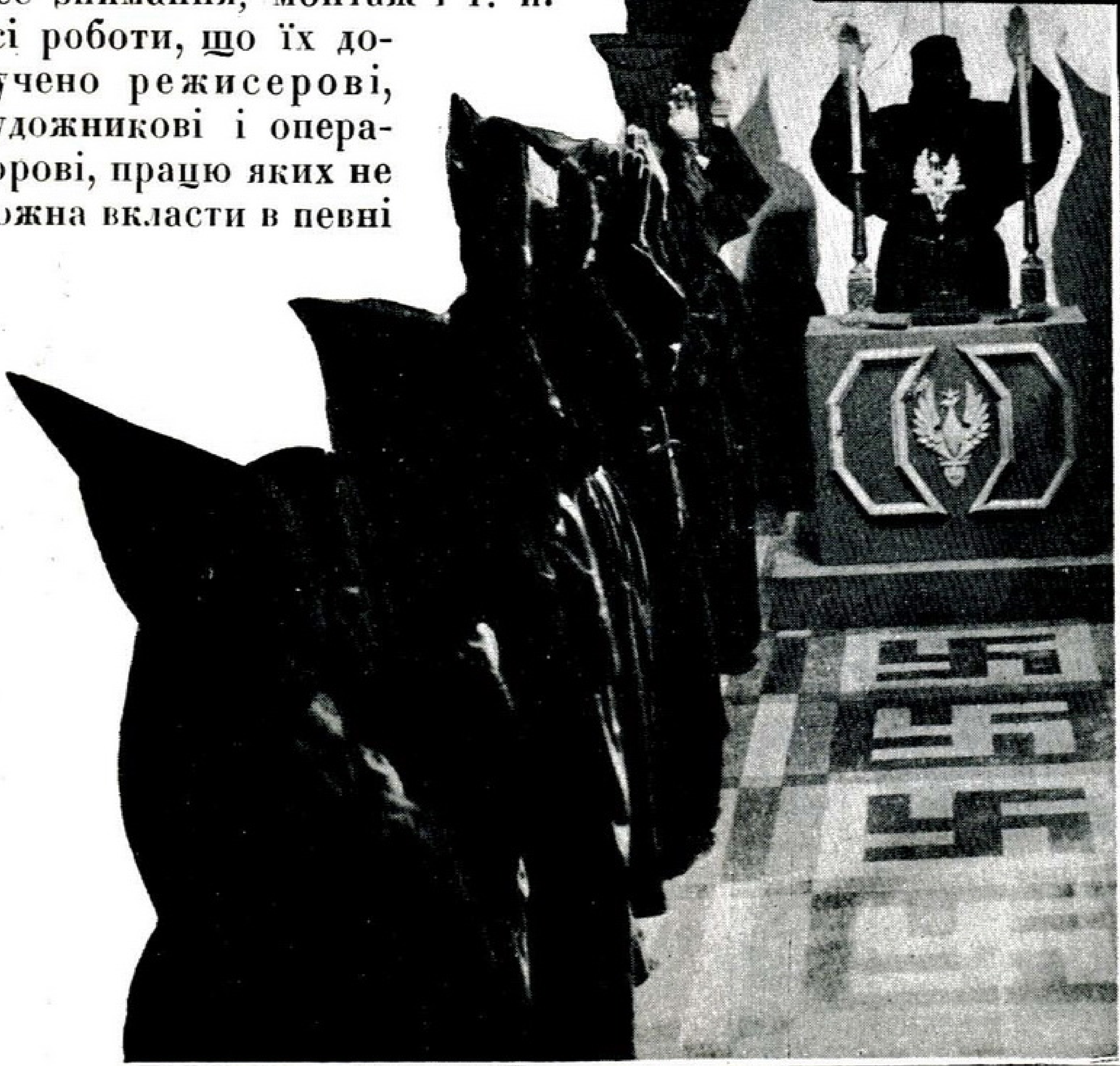
Ми повинні ставитися до кіно-виробництва так само, як і до всякого иншого нормального виробництва; забувши про всі «особливості» та «специфічності» кіно-виробництва, ми зможемо стати на шлях утворення більш-менш правильних організаційних форм кіно-роботи.

Розглядаючи стадії кіно-виробничої праці, побачимо, що їх можна розподілити на дві половини. Одна половина має характер суто фабричний, де слово «специфічність» можна цілком відкинути, і друга—що залежить від творчости, індивідуальних якостей і хисту окремих осіб, що їм доручено ставити ту або иншу картину.

До першої половини треба зарахувати: працю допоміжних підприємств, які виконують всі завдання що до підготовчої праці для знимання, а до другої—працю сценарну, підшукування типажу, готування шкіців декорацій, процес знимання, монтаж і т. и. всі роботи, що їх доручено режисерові, художникові і операторові, працю яких не можна вкласти в певні рямки, і від уміння й здатности яких залежить оця праця.

Яку ролю відограють у нашій справі допоміжні підприємства?

В кіно-справі колосальне й майже виключне місце займає підготовча робота до знимання. Коли все передбачено й все завчасно замовлено—це значить, що половину праці виконано. Майже всю підготовчу працю проробляють допоміжні підприємства (цехи) фабрики, і таким чином цілком ясно, що коли цехи удосконалено, працю їхню механізовано і чим більшою є відповідальність осіб, що стоять на чолі окремих цехів, тим більш виробництво забезпечено доброю продукцією.



«Тіні Бельведера»—Внизу—засідання польської масонської ложі; вгорі—Конрад Зволінський (арт. Федоренко) та Лія (арт. Галіна)

Отут можливе цілковите керування, цілковитий облік, можна «натиснути», коли потрібно, і, головне, тут немає залежности від примхів окремих осіб.

Не так стоїть справа з художньою частиною нашої праці, що цілком залежить від хисту та ініціятиви того або иншого режисера, художника і, почасти, оператора... Тут, де винахідливість і художнє чуття, що від них залежить успіх праці, не мають меж, працю довірено окремим особам, які, здавалось-би, повинні суворо відповідати за доручену їм справу.

Так само, як відповідальний керовник будь якої галузі виробництва відповідає за праці, що їх виконується згідно з його проектами та за його керовництвом, тож і в нашій справі—режисер мусить відповідати за постановку в цілому. Проте наші організаційні форми дають повний простір саме тим робітникам, що повинні були-б більше за инших відповідати за доручену їм працю над фільмом.

Я вже нічого не кажу за ту безумовну від-

повідальність, яка повинна бути у разі, коли фільм не матиме успіху, я лише кажу про ту нормальну відповідальність, що її повинен нести режисер протягом всього часу праці над фільмом. Але з самого початку режисерові дається всі козирі до рук, щоб він ні за що не відповідав.

Починається справа зі сценарія. Сценарій у більшости випадків «не до вподоби» режисерові. Відступити від сценарія неможна, режисерське розроблення не задовольняє, хочеться цілком змінити сценарія, а цього з багатьох причин зробити неможна.

Це перший з багатьох моментів, з яких і починається оця безвідповідальність.

Для того, щоб сценарій був „до вподоби“ і при цьому не загубив «ідеології», треба здійснити контроль над працею режисера.

На всіх фронтах радянського виробництва ми довіряємо працю всіляким фахівцями і не припускаємо навіть і думки, що такий відповідальний робітник може відповідати тільки за частину дорученої йому праці.

А в кіно-виробництві ми кажемо, що можемо дозволити, щоб радянський кіно-режисер відповідав тільки за художню частину постановки. Що до иншої частини, то ми будемо його контролювати й керувати його працею.

«Тіні Бельведера»—Внизу: Конрад та Лія; вгорі— перед панським маєтком

Розуміється, це цілком неправильно. Художню та ідеологічну частини міцно звязано в процесі режисерської праці і їх не можна відокремлювати одну від одної. І коли ми «контролюємо», то цим самим даємо режисерові можливість не відповідати за його працю.

Сценарій не «до вподоби», за ідеологічну частину режисер може не відповідати, за фінансову тим більш. Що-ж з цього маємо?

Коли людина може контролювати та інструктувати працю иншої людини в якій завгодно галузі, то розуміється, вона зможе й замінити її.

Проте наші керовники, чи уповноважені не зможуть і не зуміють взятися за режисерську справу. Фактично справжнього контролю немає, й він розвязує режисерові руки.

Що до фінансового боку постановки, то до цього часу ані художники, ані режисери не цікавилися економічним становищем кіно-виробництва.

«Ми, мовляв, художники, а скільки коштує праця, яку ми провадимо,— це нас обходить».

Цінний є той художник, що зберигаючи цільність і художність твору, вміє вкласти його в певні рямки часу й витрат. Цього саме у нас бракує.

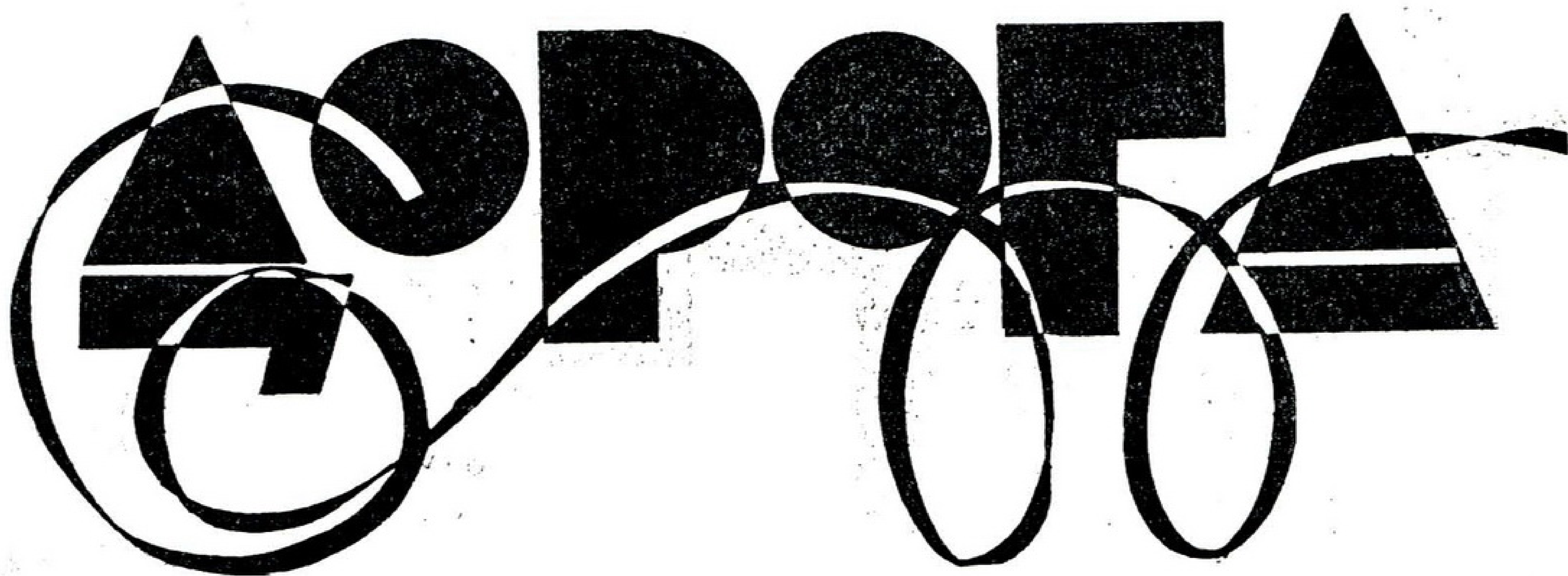
Які-ж, на мою думку, можна зробити висновки зі всього цього?

Режисер одержує сценарій, який він може по-режисерському переробити й розробити, але основну ідею повинен залишити.

Режисер відповідає, так за художнє, як і за ідеологічне оформлення сценарія, а коли ми радянському режисерові не можемо цього довірити, то взагалі такого режисера не можна допустити до праці в нашому виробництві.

Таким чином дирекція фабрики, проводячи свою працю у всіх допоміжних майстернях через відповідних завідувачів цехами, а в художній частині — через режисера, і вимагаючи від них повної відповідальности за всю працю даної групи, зможуть, безумовно, виконати всі тяжкі завдання, що на їх покладено. *І. Гарбер*

«Тіні Бельведера»—Граф (арт. Олегов)



Можна багато сперечатися про абсолютну цінність того, що дає свойому споживачеві наше кіно, та жодного сумніву немає, що з кіно в нас не все гаразд. У всякому разі наше кіно за теперішнім станом річей не виправдує слів про найнеобхідніше з усіх мистецтв.

Колосальний складний виробничий механізм кіно, що складається зі стількох окремих частин, потрібує незвичайної раціоналізації роботи всіх своїх «цехових» галузів, уточнення функцій, суворого обліку сил, матеріялів і ринку; кіно-політика остільки складна, що кіно в цілому вимагає незрівняно більше, ніж якась инша галузь промисловости; воно жадає суспільної ініціятиви.

Нам добре відомо, що радянське кіно служить і повинно служити, так-би мовити, двом богам. Перше кіно, як колективний вихователь найширших мас; друге—кіно, як виробничий та комерційний механізм. Одно без другого існувати не може.

Ми-б хотіли сьогодні дати селу десятки тисяч кінотеатрів і науково-популярних фільмів, та для цього необхідно, щоб на головних вулицях, по фешенебельних театрах йшов «Багдадський злодій» та тріскучий радянський бойовик.

Так стоїть справа в схематичному вигляді. Практика дає сотні протиріч, тупичків, иноді ми буваємо свідками, як у погоні за вигідним, ходким і «ідеологічно витриманим» (знов таки) бойовиком, утворюються цілковито протинатуральні сполучення качки з верблюдом.

Що правда, робити одночасно на широку масу й на широку вулицю більш як важко...

Тепер ніби тихше стало з «бойовиками», але першим споживачем кіно-продукції лишається (й надовго залишиться), широка вулиця; вона оплачує величезні витрати виробництва, вона творить прибутковість; та корінь справи такий, що хазяїном кіно вулиця в нас ніколи не буде. Навпаки.

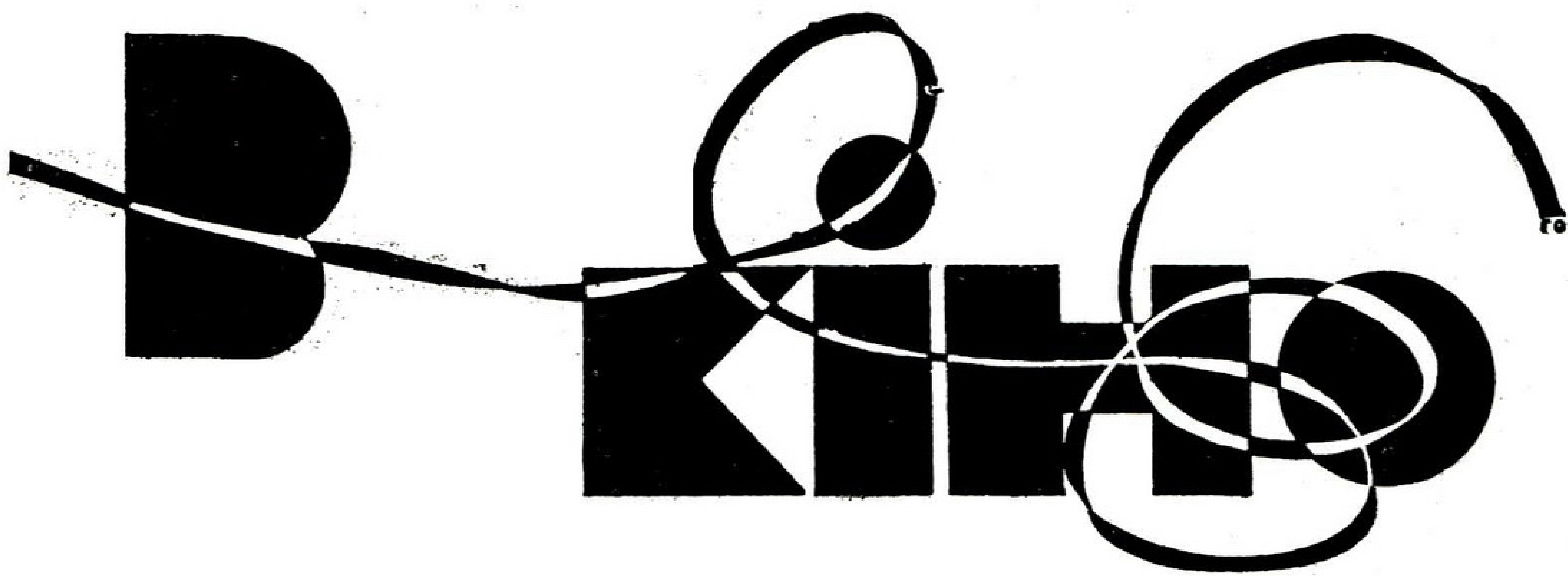
Отже, радянське кіно має завданням поступово, але твердо повертатися лицем до справжнього свого споживача, а робити це можна лише тоді, коли кіно стане повним хазяїном широкої вулиці, коли привчить її до гарного, до культурного, до художнього, до корисного фільму, а не тільки буде задовольняти потреби «из божественного посмешнее», марно намагаючись утворити «бойовик» сенсаційного характеру. Яким-же чином «и невинность соблюсти, и капитал приобрести?»

У свому орієнтовочному плані на цей рік ВУФКУ передбачає цикли: історичний, науковий, дитячий, селянський, художній та агіт-ударний, при чому з художнього циклу намічено картини, що відбивають життя сучасної Басарабії, Галичини, Комсомолу, Червоної армії, та національних меншостей. Це прекрасно, саме цього й треба. Безперечно, що справа опанування вулицею в інтересах маси значно буде полегшена, як що ми матимемо гарні картини з отаких циклів, бо тоді вулиця зацікавиться, а там, дивись, покине свою нудьгу по доктору Мабузо. Тоді буде можливим надати імпортним фільмам вже не таке почесне місце, як це є тепер, можна буде рішуче наплювати на підозрілі детективи й «Сказку любви дорогой», ввозячи тільки високохудожні речі.

Але-ж намітити до постановки ряд картин цікавих і актуальних своїм змістом, згідно певного плану; це все таки менш, ніж половина роботи. Одне що випускати, а друге—як випускати на ринок.

Наші ворогі—безсценарність (бо сценаристів лічимо одиницями), шаблон в режисерськім прийомі, театральність у грі, і хронічне горе з «ідеологією».

Навіть в найкращих картинах до останнього часу бачимо ми, прикладом, пейзана замість селянина («Марійка»). Чому це так?



Сценарист хотів дати побутовий характер, режисер з актором побутовий характер витримали, а селянина все-ж не вийшло—пейзан.

Прикладів чимало. Головна біда—це штамп. А причина розквіту штампа—стрижка під «ідеологічний» гребінець за вірними, випробованими методами,—це те, що в кіно бракує свіжого повітря, що в кіно бракує робітників, що в кіно зачинено двері.

Для того, щоб показати селянам комсомольця, червоноармійця такими, які вони є (це головна умова справжньої художности) і показати так, щоб цікаво було на них дивитися й для них самих, треба інформувати та інформуватися.

Нехай про комсомольський побут (побут, а не характерні аксесуари: тужурка, «кім» і т. и.) прийде разповісти комсомолець, нехай він напише сценарія, а кіно навчить його, як це зробити; нехай комсомольці допоможуть режисерові поставити комсомольський фільм.

Вивчати масу в побуті, жити її їнтересами, відгукатися на її потреби—це значить наблизити кіно до життя, значить навчити масу любити кіно, не тільки як кіношку, а як живе діло.

Треба утворити довкола кіно атмосферу суспільної заінтересованости, адже інтереси виробництва й споживача—спільні.

Навіть наша інтелігенція, навіть найсвідоміші робітники уявляють собі кіно виключно по замітках, що друкуються під рубрикою «Всячина».

Тому інформація через журнал набуває велетенського значіння. Нам подавали думки про картину, що давала-б наочну картину кіно-виробництва, починаючи зі сценарія, кінчаючи друком фільму—через усі стадії виробничого процесу, показала-б організацію роботи, побут кіно-робітника, словом, все що досі є незнане для широких шарів трудящих.

Громадська ініціятива, бувши організована в якій не було-б формі, може відограти велику ролю в роботі по просуванню кіно на село (комсомол, шеф-організації), виявленню молодих сил і, взагалі, популярізації кіно (а не кіно-театру знов-же).

Кіно чекає на своїх ентузіястів, бо вони для нього конче необхідні. Для кіно потрібні величезні кадри кваліфікованої сили; нехай громадська ініціятива голосно розповість, як попасти до кіно-технікумів, нехай вона відбере кращих; нехай висуне сценаристів, примусить літераторів вивчати закони кіно.

Де він—великий радянський майстер кіно?

Громадська ініціятива повинна вбити вульгаризацію, трафаретність та казьонну «трьохкопійчану ідеологію», подихнути живою думкою.

Резюмуємо: твердо орієнтуючися на виховання мас, наше кіно повинно поліпшувати якість своєї продукції з ідеологічного й художнього боку.

Треба не йти «широкою вулицею» ходкого бойовика, а заволодіти мозком цієї вулиці, давши їй доброго фільма, свіжого по трактовці й оформленню теми, оригінального й цікавого, вибіраючи з закордонних лише висохудожні речі, повертаючися лицем до маси, широко інформуючи її про кіно, в той-же час вивчаючи свого споживача в побуті й характері.

Притягувати громадську ініціятиву до будівництва радянського кіно, утворивши довколо нього атмосферу суспільної заінтересованости, згуртувавши живі сили, молодь, що міцно звязана з сучасним побутом та життям, що не почне відшукувати по книжках характера селянина або робітника, що з неї вийдуть нові кадри кваліфікованої кіно-сили — ось що треба зробити. Чи не так?

Ю. Кандеєв.

ВИРОБНИЦТВО ВУФКУ

фото-монтаж К. Болотов

во
сценарій: Інчі-Омер
режисер: Тасін
оператор: Лемке
за

I.

Реклама.

Анонсів, афіш, «світової» або «скаженої» реклами зовсім не потрібно. Досить невеличкого папірця на дверях кіно в день сеансу:

> Всем, всем, всем.....
> Сегодня играется боевая картина, которой шумит весь мир, в 10 огромних частях с началом и концом
> «УЛЬТУС МСТИТЕЛЬ»
> Смех. Слезы. Нервные содрогания.
> По желанію публики пройдет в 3-х больших сериях.
> Нервных просят нерыпаться.
> Начало ровно в 7 часов вечера.

Цієї «відозви» цілком досить, щоб всі, всі, всі знали що кіно «играется», що нервовим «рипатись» можна і що початок буде.... бодай о 10-ій годині вечора.

II.

Місця

«Займати місця, згідно з квитками».....

Це закон писався для кого завгодно, тільки не для містечкового кіно. Тут на цю річ існують свої принципи. По-перше—не родився ще той дурень, що узяв-би квитка в кіно. По друге—коли цей дурень народився і взяв квитка, скажем на 3-є місце, то де-ж у біса його «принципи», коли він сяде на перше місце. По-третє, немалу ролю відограє тут і класова диференціяція. Це останнє вам не аби-що, а справжній «революційний здобуток містечка; кожне місце в театрі є окремою суспільною одиницею: місцева влада, себ-то фінагент, пожежник, міліціонер і дружина орендаря кіно, як «квінтесенція» містечка—займає звичайно «ложу» одиноку, спеціяльну для «начальства» ложу.

Далі «жовтенята». «Жовтенятами» глузливо зветься така порода людей, що обтяжена гладким пузом і спеціяльним патентом. Це публика обов'язково сідає на перших місцях. Сидить, дметься, неначе гиндик, дметься на «всіх і вся»: на приятелів, на дружину, конкурентів, на комсомол, на фінагента, на радянську владу то-що.

Другі місця для неофіційних «зайців», знайомих людей. Треті місця—це для «богеми»: для пацанів, «підручних», кур'єрів молоді з околиць, закоханих пар. Як бачите, всі сидять «по рангу»... «Класову лінію» дотримано цілком.

III.

Година в темряві.

Це, звичайно, не назва американського бойовика, не трюк, а звичайнісінька побутова річ! Початок

... Як бачите, всі сидять по „рангу"... „Класову лінію" дотримано цілком...

сеанса в кіно слід чекати з годину в темряві. Може таке чекання де кому і не подобається, аля для містечкової кіно-публіки — це справжнє свято: коли і де так «по душах» побалакаєш, дотепну або-ж досить масненьку репліку подаси, як не в цю славетну годину... коли-ж і де і зробиш нескромні пропозиції, посвистиш, покуриш, насіння полузаєш, поспіваєш хором, поцілуєш або поб'єш кого слід,—як не в цю годину?

Година минає швидко, неначе хвилина. Починаються «овації», цеб-то організоване тупотіння ногами, ритмічне плескання руками і хорова декламація:

«Я-а-а-ш-к-ка да-а йо-о-ш».

...А Ящці ніколи: демонструє перед дівчатами американську плівку

А Ящці, що у будці сидить, саме ніколи: демонструє перед знайомими дівчатами американську кіноплівку. «Симпатіям» дарує по шматку плівки на вічний спомин про себе; на «овації» у залі — нуль уваги.

З півгодини погукаєш, посвистиш, аж доки раптом не загуде у будці і по-над екраном не почнуть плигати світляні літери. Силкуються вони, бідолашні, потрапити на екрана, довго метушаться, бігають по стінах, по підлозі по головах пацанів і лисинах «родичів» та непманів.

Діти ревуть, матері хрестяться, пацани свистять, а хтось і лається тихенько... Весело.

IV.

Яшка під час роботи.

— Дайош!—кричить 3-є місце,—хто швидче прочитає?! Літери все ще витанцьовують. Публіка навздогін читає

укус.... Месії....
укус.... куксус.....
Мститель..... мститель...

Нарешті грім голосів. Регіт. Оплески: на екрані догори ногами написано:

Ультус.... мститель....

Далі картина пішла. Спочатку без динаміки. Герої (зі своїма ногами на своїх-же головах) мляві, флегматичні. Один довго сидить, другий ще довше стоїть, третій ногу підняв і неначе закам'янів. Четвертий з п'ятим немов цілуються: так, що ні кінця ні краю. Публіка, й та вже вся за цей час перецілувалась.

— Гей, гей, Яшка! Швидче. Не вечеряв, чи що? Яшка крізь дірку чиїхось родичів поминає.

Трохи згодом Яшка «розійшовся»: на екрані швидко покотилося одне за другим: гори, люди, коні, поцілунки, написи, страждання. Ніхто вже не сидить, ніхто не лежить, ніхто не стоїть: все біжить.

Скажені оплески...

— Яшка, трясця тобі у печінку! Яка-ж там тебе лиха година жене?

— Манька не втіче. Поспіш!

— Ніч упереді.

Яшка удруге «висловлюється» крізь дірку.

Ось картина пішла лагідніше: хтось когось жене, хтось когось б'є. Всім подобається.

— Так його.
— Краще. Краще.
— Вєра, не хіхікай, дура.
— Лоскотно.... хі-хі!
— Го-го-го-го-го.....
— Лупи його. У зуби. Так, так!

Колись ось на екрані світла пляма.
— У Яшки щось там репнуло.
— Го-го-го-го.....
— Топ-топ-топ-топ.
Засвітили електрику.... Ніяково.... Рух.... Галас.....

V.

Запізненні переживання.

Спітнілий потік людських тіл з гамором, стусанами й вигуками вивалюється на маленьку темну вулицю містечка, де раптом можна потрапити в калюжу, або ростягнутись на землі, випадково наступивши на гарбузову шкіринку.

І тільки тепер на вільному повітрі відвідувачі починають переживати, те що бачили на екрані.

Кричить хлопчина, що з виглядом самого Ультуса пробивається крізь патовп. І швидко десь коло паркану таємничо збирається гурток замурзаних змовників, що пошепки радяться, як краще зробити напад на садок громадянина Нечипоренка.

Напад відбувається за сценарієм допіру баченого фільму.

Поволі повертаються темними вуличками «патентовані» пузани й поміркованo перетравлюють вечірню розвагу.

Як зрізаний десь кричить та гукає громадянин Нечипоренко.

Край містечка, що переходить у село лунають задумливі співи.

— А-а-а.. о-о.. ії...

— Хто там трусить? Куси Більчик! А хороби на вас нема! Всю яблуню обідрали...

І тільки.

— Туп! Туп! Плиг!

Хряскає паркан під навалою банди «Ультуса», лопотять босі ноги.

Дусавицький.

...Публіка, й та вже вся за цей час перецілувалась...

Про себе трохи

Про статті т. т. Ореловича, Нечеса (№ 6—7 «Кіно») та Гарбера (№ 8 «Кіно»).

Така вже мабуть доля усієї кіно-преси, що вона, чи через балакучість, що властива кіно-робітникам загалом, чи через якісь инші обставини, робиться поволі органом ламентацій, так би мовити, «pro domo sua», або, вірніше за усе, «про своє власне корито». Загальні питання кіно відходять кудись на задній план, і починається спірка, нікчемна, нудна, далека від з'ясовання якої-б то не було істини,—вона сприяє лише її затемненню. І це говориться доктринальним тоном, істина промовляється, ніби вустами оракула, і чомусь то статті звуться дискусійними. Ось, наприклад, стаття т. Гарбера.

Якщо її прочитає людина, хоч і з великим розумом, але з недовгим кіно-стажем, то він, звичайно схилиться перед усією мудрістю й знанням т. Гарбера та його доктринерською статтею-декларацією про організаційні форми кіно-виробництва. Але дійсних знавців кіно цією статтею т. Гарбера не здивувати.

Основний зміст статті: уся та-ж, у 1001-й раз набридла казка про те, що кіно є щось особливе, що не вкладається в загальні межі закону та принципів господарчого розвитку усякої комерційної галузі. Потрібне, на думку, т. Гарбера, нове віщування з Синаю, щоби нарешті збагатити кіно декларацією про організаційні форми розвитку кіно-виробництва.

Стаття т. Ореловича: «Режим економії в кіно-промисловості». Тут що ні рядок, то перлини.

Ось нарешті кіно дочекалося своїх апологетів. Але-ж суть—суть у чому?

Із статті т. Ореловича можна було-б зробити висновок, що у кіно-робітників насамперед паралізовані контрольні та гальмувальні мозкові центри, невміння зрівнювати розмах з дійсністю і т. п. Далі, з статті слідує, що ми, в тому-ж числі, звичайно, й т. Орелович, марнотратники державного господарства: ось, наприклад, складається кошторис на картину в сумі 40.000—50.000 карб., коштує вона 100—150 тисяч (до речи, як що так, то це вже безгосподарність, яка кваліфікується певними статтями карного кодексу); т. Орелович говорить, що процеси знимальної роботи над картиною не піддаються при нашій відсталій техніці попередньому плануванню та підрахуванню, і лише режисер може в процесі роботи регулювати цей план та розрахунок. Ну, а режисер очевидно не хоче цього робити, й ось цілковита залежність, як гадає т. Орелович, від того або иншого «спеца» не дає змоги регулювати роботу й точно підрахувати її.

Ми гадаємо, що т. Орелович три рази неправий. З режисером в кіно так само, як з усяким спецом в инших галузях, безперечно можна збалакатися. Доба недовір'я спецам давно минула, минула й робота їхня за страх, а не за совість. Звичайно, можуть трапитися винятки, але їх вважати за правило не варт.

А про відсталу техніку,—про неї не доводиться говорити, бо наша техніка й наші можливості в цей час, мабуть, не гірші й не менші за середні європейські.

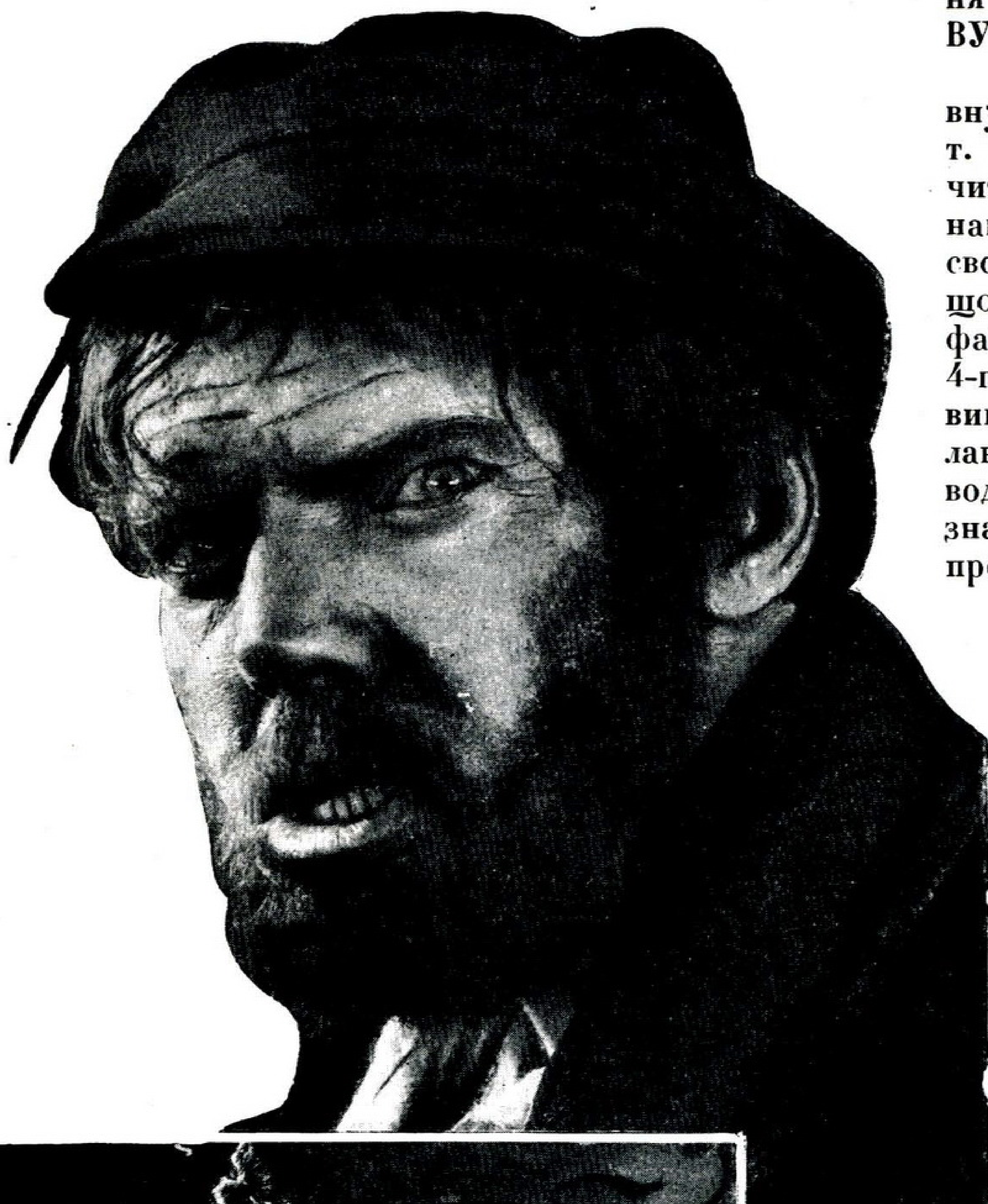
Конкурування поміж фірм в справі переманован-

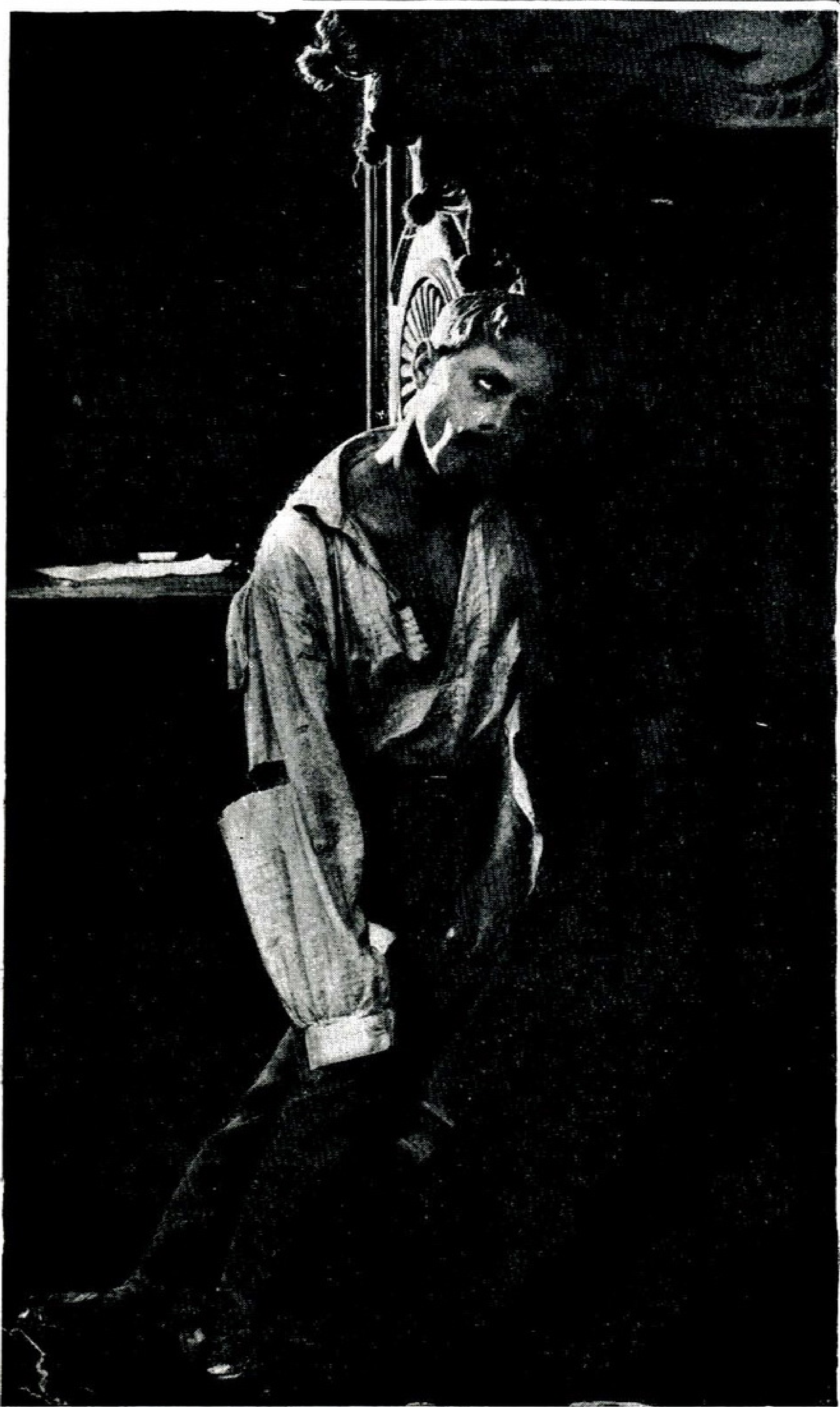
«Вася реформатор». Ліворуч: два «приятелі» в тюрмі: завхоз Капка та бандит (арт. Шагайда). Праворуч: напад бандита на завхоза, що «спочиває» за містом (в службову командіровку поїхав)

ня спеців. І це питання майже врегульовано, а ВУФКУ що до цього має особливо сприятливі умови.

Стаття т. Нечеса «Загроза»,—ця стаття — ніби внутрішній спір ВУФКУ, і тим більше вітати треба т. Нечеса, що виніс цю статтю на суд масового читача. Стаття серйозно робить спробу виявити наші болячки та викрити корінь їхній. Резюмуючи свою статтю, т. Нечес виводить чотири пункти, що, як він гадає, заважають продуктивній роботі фабрик та вносять безплановість у неї. Почнемо з 4-го, що говорить про несерйозне відношення та вивчення дирекцією сценаріїв, які до неї посилають. Можна припустити, що на якому будь заводі, візьмемо механічний, адміністрація не досить знайома з сировиною, що з неї вона має виробити продукцію, і от наслідком маємо погану продукцію. А хіба-ж сценарій вщерть вивчається дирекціями наших фабрик (сценарій-же для фабрики—це та-ж сировина для заводу)? Адже-ж, коли можливо за даним сценарієм скласти кошторис, скажемо, на 200 тис. карб., а потім скоротити цю суму до 150.000 карб., то це значить, що сценарій не вивчали у всіх його деталях та можливостях.

Репліка, що її можливо почуємо, ніби можуть бути різні погляди, орієнтації на постановку картин, — неправильна. Дирекція фабрики зобовязана орієнтуватися на мінімум, а не на максимум. Пункт третій: непроробленість знимальних місячних та тижневих планів. Правильно, бо ще не було випадку, щоби фабрика виконала орієнтовочний план на усі 100%. І це ще при тому, коли орієнтовочний план складено, виходячи з навантаженості не більш 80%. Причини, що з'ясовують невиконання плана, частенько просто курйозні. Наприклад, на одній з кіно-фабрик протягом одного тижня було неробочих днів: неділя, потім Ушестя, що його, між иншими, ніде не святкували на Україні, а тільки режисер святкував; ну, а третій день на цьому тижні режисер не хотів працювати. От і на тижні замість 6-ти робочих днів було три, тоб-то виконано усього 50%.





„Вася-реформатор“: Вгорі: дядько Васі (арт. Шумський); завхоз лушпайсиндикату з'явився до установи: обікрали! (арт. Капка)

Пункт 2-й: «не досить серйозне відношення до експедицій». І це було. Про це вже багато говорилося і в спеціяльній і в загальній пресі, повторюватися-ж не варто.

Пункт 1-й. «Непевний курс на художню цінність картин». Ще й досі скільки людей,—стільки-ж думок що до цієї справи й що до цього питання.

Певної думки немає, і нам здається, що саме це ось питання треба було поставити в дискусійному порядкові та розв'язати.

Тов. Гарбер вимагає від режисера складання нового фінансового кошториса та повної відповідальності за точне виконання його.

Безумовно, значно легше примусити когось иншого відповідати, аби самому не відповідати в повній мірі.

Концепція т. Гарбера, зрозуміло, дуже й дуже неправильна: режисер може й мусить відповідати лише за художнє виконання картини, а ніяк не за матеріяльну її частину, що належить виключно до обов'язків самої дирекції. Зрозуміло, що дирекція мусить складати фінансовий кошторис у згоді з режисером, але не віддавати йому в цьому відношенні усю ініціятиву, лишаючи для себе лише контрольну частину.

Яковлев

Від редакції: стаття дискусійна

Хроніка ВУФКУ

ВУФКУ й Червона армія.

Командувач Української Військової Округи т. Якир видав такого наказа по окрузі: протягом останнього року кіно-робота по частинах Округи значна поліпшилася, регулярність у постачанні та якість картин підвищилася, провадиться відбудова та поширення сітки. Це поліпшення в значній мірі треба віднести на рахунок Всеукраїнському Фото-Кіно Управлінню, що систематично та старанно допомагає справі налагодження кіно-роботи по частинах Округи.

Р. В. Р. Округи, зважаючи на велику роботу та заслуги Всеукраїнського Фото-Кіно Управління в цій справі, а також зважаючи на відзиви частин Округи, має за свій обов'язок висловити Всеукраїнському Фото-Кіно Управлінню велику подяку.

Виробництво кіно-апаратів.

В науково-технічному відділі ВРНГ відбулася по докладу ВУФКУ нарада про виробництво кіно-апаратів на Україні.

90% всіх кіно-апаратів виробляє французька фірма «Пате». Харківська та Одеська майстерня ВУФКУ того року виготувала 120 апаратів, цього року має виготувати 320. З якости своєї апарати ВУФКУ не гірші за апарати Пате, але трохи дорожчі за них.

Протягом найближчих п'яти років Україна потрібуватиме біля 6.000 апаратів. При ВРНГ утворено спеціяльну комісію за участю представників центральних правлінь профспілок Робмису та металістів, що мусить порівняти, які апарати кращі: чи ВУФКУ, чи Пате, чи кіно-апарати, що їх готують у РСФРР.

Нарада визнала також за потрібне розробити проєкт будування заводу для масового виробництва кіно-апаратів.

На Ялтинській кіно-фабриці.

Режисер Глаголін закінчує знимати фільм «Кіра Кіраліна». Тов. Затонський, бувши в Ялті, одвідав з'йомку цього фільму.

Режисер Анощенко (що ставив «Трипільську трагедію») прискореним темпом провадить знимання фільму про сучасну Польщу «Тіні Бельведеру». В головних ролях картини знимаються актори Федоренко, Долінін, Платонов, Панов, Олегов, Дейнеко, Калашніков та Галіна.

На Одеській кіно-фабриці.

Оператор Рона разом з автором сценарія О. Довженком закінчили ставити комедійний фільм на 7 частин «Вася-реформатор»—історія двох хлопчиків з міської робітничої околиці, що «наводять порядки» у себе: з піятикою боряться, шахрайства попівські викривають, бандитів ловлять. Ролю Васі виконує Вася Людвінський.

Режисер Мухсин-бей та оператор Гольдт закінчили знимати частини фільму «Спартак». Незабаром виїздить до Криму знимальна експедиція знимати всі натурні сцени: табір повстанців-гладіяторів у горах, бої гладіяторів з римським військом то-що. На Одеській кіно-фабриці відтворено куточки старого Риму: сенат, вулиці, храми, беріг Тибру. За історичним боком ставлення доглядає відомий знавець старого Риму проф. Вернеке. Фільм знимається надзвичайно прискореним темпом і в скорому часі його буде закінчено.

Режисер Гричер-Чериковер разом з відомим руським письменником—автором сценарія І. Бабелем кінчів розробляти сценарій «Блудні зорі». Сценарій написано за повістю єврейського письменника Шолом-Алейхема. Зараз провадиться добір виконавців до фільму.

Знимальна експедиція фільму «Тарас Трясило» на чолі з П. Чардиніним та М. Семенком цими днями виїздить до Києва, де в околицях його провадитиметься знимання. Ролю Тараса Трясила виконує артист Бучма, в інших ролях фільму знимаються актори Ужвій, Шумський, Замічковський та инші.

В майстернях Одеської кіно-фабрики провадиться спішна й велика робота для виготування історичної бутафорії та історичних костюмів, що їх в дуже великій кількості потрібуватиме ставлення фільму «Тарас Трясило».

Нові сценарії.

Поет М. Семенко закінчує розробляти сценарій «Чорна рада» за повістю П. Куліша. Незабаром сценарій буде готовий.

Письменник Ю. Яновський пише сценарій «Фата Моргана» за повістю М. Коцюбинського. І. Хоткевіч написав і здав до Редакційного сектору ВУФКУ сценарій «Камінна душа» за своїм власним романом тієї-ж назви. Письменник О. Копиленко почав працю над сценарієм «Кармелюк» за матеріялами Л. Старицької-Черняхівської. М. Бажан написав сценарій «Микола Джеря», за повістю І. Нечуя-Левицького. Сценарій вже відправлено на фабрику, щоб ставити його.

Академик Багалій почав працю над сценарієм великого історичного фільму «Мазепа». О. Довженко, що закінчив ставити фільм «Вася-реформатор», написав новий сценарій «Весілля Капки».

В. Поліщук написав і здав до Редакційного сектору ВУФКУ сценарій «Червоний потік» («герої буднів»). Матеріялами до повісти з'явилася поема автора «Червоний поток». Зац і Щаранський закінчили сценарій «Сумка дипкур'єра».

Взимку цього року на Україні мусить бути встатковано 600 нових кіно-устав по селах. Це буде зроблено. По всіх округах, що може й не дуже помітно, проте твердо й рішуче провадиться робота в справі кінофікації сел України. На фотографії—учасники першої Одеської окружної наради сельбудів в справах кінофікування сел.

Кіно РСФРР

Нові фільми «Госкіно»

На першій Фабриці «Госкіно» (Москва), закінчили знимати низку Фільмів. З них найзначніші: «Предатель» та «Каштанка»

«Предатель»— авантурно-психологічна повість про викриття за наших часів злочинного зрадника, що подірвав революційну боротьбу з царизмом.

Постановка А. Роома: художник С. Юткевич, оператор С. Славінській. Головні ролі виконують артисти: Охлопков, Панов, Радин, Рогожин, Хованська, Оганезова, Коризно, Гутман, та Давидовський.

«Каштанка»—картина за оповіданням А. Чехова. Постановка О. Преображенської. Знимав—Грибар. В головних ролях Ю. Зимен, Панов, Тяпкіна, Панкришев, Рогожін. Ці Фільми незабаром будуть в прокаті

Ось кілька окремих кадрів з них.

Про фільмотеку

Раднарком РСФРР ухвалив постанову організувати центральне сховище, кіно-картин, що мають наукову та суспільну цінність.

Німеччина також лише тепер гадає заснувати таку інституцію, бо для організації її треба перемогти цілу низку значних технічних перешкод. Целулоїд, що на поверхні плівки, дубіє, що робить плівку дуже крихкою, і тоді її неможна використовувати. Позитив псується під час демонстрування, але й негатив—як що його звичайно переховувати,—через 10—20 років вже не годиться, щоб з нього знимати копії. Ці самі труднощі повстають і перед справою організації центрального кіносховища РСФРР.

Винахід радянського фізика

Ленінградський фізик Термен винайшов апарата, що дозволяє приймати малюнки через радіо на великій відстані. Окрім цього, йому пощастило сполучити передачу малюнків із передачею звуків.

Досліди довели блискучі якости цього розмовного кінематографа: чітко видно малюнок і яскраво чутно голос людини. Винахідник гадає, що виробництво цього апарата коштуватиме недорого: найпростіший апарат буде ціною біля 1.500 крб.

Злочини і кіно

Державний інститут для вивчення злочинства та злочинців при НКВС почав науково досліджувати вплив кінематографа на злочинства, особливо серед дітей.

Вивчання цієї справи піде насамперед шляхом обслідування вязнів, щоб установити вплив кіно на заподіяння злочинів. Потім обслідування торкнеться і рядового кіно-глядача. Тут буде вжито анкетної методи запитань, відвертого та анонімного характеру.

Ця робота провадитиметься в СРСР вперше.

Псування фільмів по клубах

Через те, що випадки вирізування з фільмів цілих сюжетів та кадрів останніми часами значно збільшилися, Ленінградський відділ Совкіно зробив нагле обслідування кіно-будок комерційних та клубних кіно. Обслідування виявило низку обурливих випадків псування фільмів кіно-механіками, особливо по клубах. По деяких клубах знайшли до 40 метрів вирізаних кадрів, а з фільму «Король трюка» вирізано всі трюки, так що фільм загубив всяку цінність. Матеріяли обслідування передано до карного розшуку, щоб притягти винних до відповідальности. Аналогічні випадки трапилися в Москві та по низці инших міст.

З цим явищем такого ганебного псування державного майна відповідні органи провадитимуть найсуворішу боротьбу.

До Жовтневих Роковин

Раднарком РСФСР визнав за необхідне додати до кошторису Наркомосу суму для довготермінової позички Госкіно, щоб те поставило два фільма, які мусять бути присвячені роковинам Жовтня. Наркомос гадає, що для цієї мети слід використати книжку Джона Рида, „Десять день, що затрусили світом“, яка рельєфно відбиває рішучий момент героїчної боротьби робітників СРСР.

Що до другого фільму, то на сценарії для нього буде оголошено конкурс. Сценарій цього фільму мусить відбити основні етапи будівництва СРСР.

Ленінградкіно

В виробництві Ленінградкіно зараз перебувають такі картини: „Декабристи“—великий історично-революційний фільм; „Поет і цар“—картина про життя та добу Пушкіна; «Переможці ночи»—про Волховбуд; „Леді Макбет Оценського повіту“—за повістю Лєскова.

Нові картини Госкіно.—1 та 2. Кадри з картини «Зрадник». 3—4. Кадри з картини «Каштанка». Посередині головний актор фільму—талантовитий і розумний «Каштанка»

Робота над фільмом

(Продовження Див. № 8 «Кіно»)

Візір видошукача має три дірочки, щоб дивитися на предмети, які знимається й які віддалені на 2—4 метри від апарату.

Підойма (11), що регулює величину відкриття діяфрагми, в більшості має позначення, які показують на яку величину відкрито обтюратор, або у відносних цифрах, які показують час експозиції (останнє дуже зручно й вживається в усіх апаратах типу Дебрі).

Підойма (9) пускає в рух автоматичну діяфрагму, що нею користуються для «затемнення», «посвітлення» й «наплинів». Усього цього досягається через автоматичне поступове звуження або розкриття щілини обтюратора.

Контрольна підойма (10) не тільки показує стан обтюратора—відкрито чи закрито,—але й нею можна відкрити або закрити обтюратора, повернувши підойму стрілкою на покажчик стану обтюратора (відкрито—закрито).

Метромір (12) має дві стрілки—одна відраховує кількість заснятої плівки в метрах, друга—частки метру, кадри. Останнє надзвичайно важливо підчас мультиплікаторного й трюкового знимання, бо дає змогу точно орієнтуватися в кожному кадрі, що його заснято.

Візір (13), потрібний для того щоб дивитися на кадр безпосередньо через плівку, має міцну «відворотну» лупу. Це дає змогу бачити кадр значно збільшеним і в нормальному стані (не «догори ногами»). Для лупи потрібна точна направка «на око» (того, хто направляє), що досягається через просте повернення лупи, так само, як і в призматичних біноклях. Щоб стороннє світло не впало через лупу на плівку й не попсувало її, візіри мають або покришку, що не пропускає світла, або автоматичну засувку, що відкривається, коли висувається візір, і закривається, коли він всувається в апарат. В останій час німецька фірма Асканія робить візіри, лупа яких автоматично відкривається сама в тому разі, коли око щільно притиснуто до козирка візіра.

Це дуже полекшує догляд за кадром під час знимання.

Покажчик скорости (14) має стрілку, що цифрою показує на скорість ходу апарату в даний момент. Цифри показують кількість кадрів, що проходять в секунду, з особливим позначенням нормальної кількости (16).

Коли підойма (15) висувається унизу безпосереднє під останнім кадром, то плівку пробиває мітчик, даючи змогу таким чином відокремити сцени одну від одної. Таку мітку можна робити тільки підчас «стояння» апарату.

Коли висунути підойму (16) вперед, то апарат при одному повороті ручки зробить не 8, а 1 знимок, що потрібно для так званого мультиплікаторного знимання.

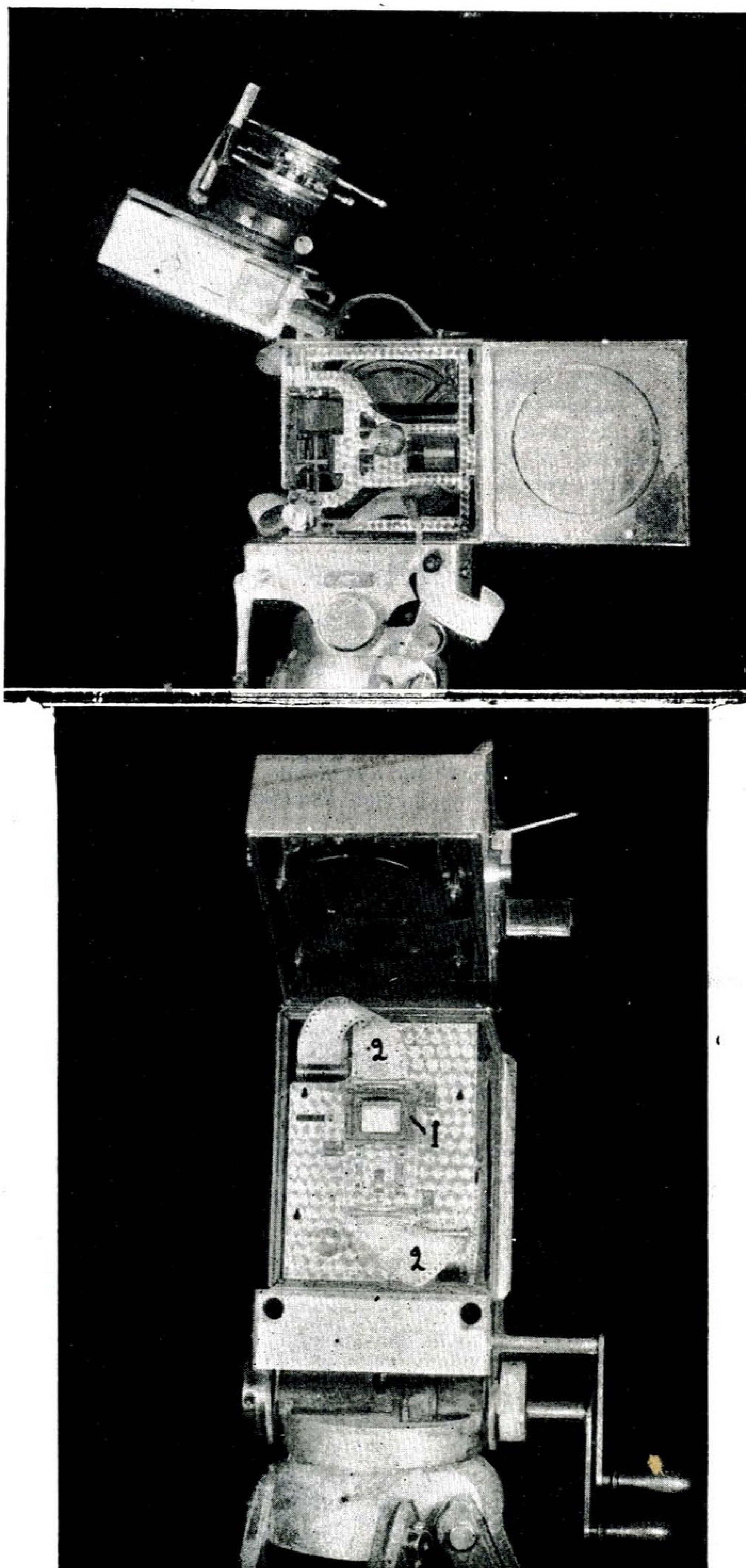
Додавши реньон (17) фабрика Дебрі хотіла дати змогу зробити пластичнішими образи предметів, що перебувають поза фокусом,—далі або ближче від предмета, на який направлено. Це можна використати, звичайно, й при навмисній позафокусності передніх (крупних) планів. В останній час критика дедалі більше говорить про недоцільність такого приладдя, хоча сказати щось цілком певне про нього ще не можна, бо на практиці про нього висловлюють найрізноманітніші погляди.

Розглянемо тепер процеси зарядки плівкою, направки на фокус, роботи автоматичної діяфрагми й реньона в апаратах Дебрі.

Почнемо із зарядки плівки.

Перед тим, як вмістити в касету плівку слід намотати на особливий валок від касети. При апараті є особлива ручна моталка, якою плівку намотується на валок.

За допомогою цієї моталки в абсолютній темряві або при червоному неактинічному світлі, плівка з рулона перемотується на валок від касети — емульсією на верх. Намотану плівку вправляється в касету, при чому раніш вільний кінець її просовується у вихідну щілину касети.



Малюнок № 3. Апарат заряжений плівкою. Вигляд спереду й збоку: 1—рямка, 2—плівка

Закриту й заряжену касету тепер можна винести на світ, де її й заправляється в апарат.

Щоб зарядити сам апарат—треба відкрити його, а для цього, повернувши підойму (20), звільняють передню частину апарату і підіймають її вгору, після чого відкриваються бокові стінки апарату. Касету заправляється в той бік апарату, з якого є ручка, й плівка йде через «подавальний-зубчатий барабан», робить петлю, проходить через рамку й, знов роблячи петлю, йде до «віддавального зубчастого барабана», звідки йде до прийомної касети, намотуючись там на внутрішній валок. (Див. малюнок № 3).

Треба пильно стежити: за правильною величиною петель плівки, за вільним проходженням плівки під рамкою та за тим, щоб рамка була чистою. Коли не буде останнього, то плівка буде вся пошкрябана.

Після того як плівку заправлено й перевірено правильність зарядки, кількома оборотами ручки бокові стінки апарату закривається, передня частина опускається вниз і закріпляється поворотом підойми назад.

Направляти на фокус можна двояко: по шкалі, або за допомогою лупи. Коли на фокус направляється по шкалі, то спочатку визначають віддалення від апарату до предмету, що його знимають, користуючись для цього рулеткою або далекоміром. Після того, як буде відома цифра віддалення в метрах, підойму (8) ставлять проти відповідної цифри, позначенної на бруску (4). Слід тільки старанно стежити за тим, щоб брусок (4) було повернуто до підойми тим боком, на якому позначено цифри, що стосуються до того об'єктиву, яким робитиметься знимання. Цей спосіб під час роботи з перевіреною шкалою й на незношеному апараті дає завжди гарні результати, значно точніші, ніж усі инші.

Досить точно можна направити на фокус і за допомогою лупи по образу на плівці. Для цього візір (13) відсувається назад, а лупу, повертаючи навколо вісі, направляють «на око» (так само, як і в призматичних біноклях), після чого у відкриту лупу дивляться на образ кадру, (останній відкривають обтюратором, повернувши незначно ручку). В кадрі, що його видно, намагаються досягти як найбільшої ясности образу, просуваючи підойму (3), що й встановлюється на місці найбільш яскравому. Направляючи через плівку не можна досягти великої точности, особливо коли предмет не дуже освітлено; можна значно точніше направити, замінивши тимчасово плівку тьм'яним шклом. В апаратах «Дебрі» таку часткову заміну зробити дуже легко за допомогою дотепного приладдя. Насамперед, перфоратором (15) в плівці пробивається внизу під кадром, на який дивляться, круглу дірочку діяметром приблизно в 5 mm. Після цього, повернувши назад ручку, плівку з дірочкою ставлять проти об'єктиву, дальший поворіт підойми (21) підсуває до пробитого місця тьм'яне шкло. Через останнє тепер можна направити на фокус точніше, ніж через напівпрозору плівку. Після направки на фокус, просуваючи підойму (21) назад, тьм'яне шкло усовують. Вся ця операція потрібує пересічно біля $^1/_2$—1 хвилини й дає дуже гарні наслідки.

Підчас направки на фокус часто густо може повстати питання на який предмет направляти на фокус, коли до кадру належить кілька предметів, дальших чи ближчих від апарату. В цьому разі є дві можливості: виділити як найяскравіше головний предмет або встановити середню ясність для предметів, що є на різному віддаленні від камери. Щоб знайти це гіперфокусне віддалення є кілька способів вирахування, якими, однак, на практиці зовсім не користуються.

Найпростішим і досить правильним вирішенням на практиці цього питання буде виконання таких маніпуляцій. Визначають—найближчий і найдальший від камери предмети, що повинні вийти яскраво. Направляється спочатку на один предмет і позначається стан підойми (3), після цього направляється на другий предмет і позначається другий стан підойми (3). Поставивши далі підойму посередині між двома позначеннями, досягають найбільшої середньої ясности.

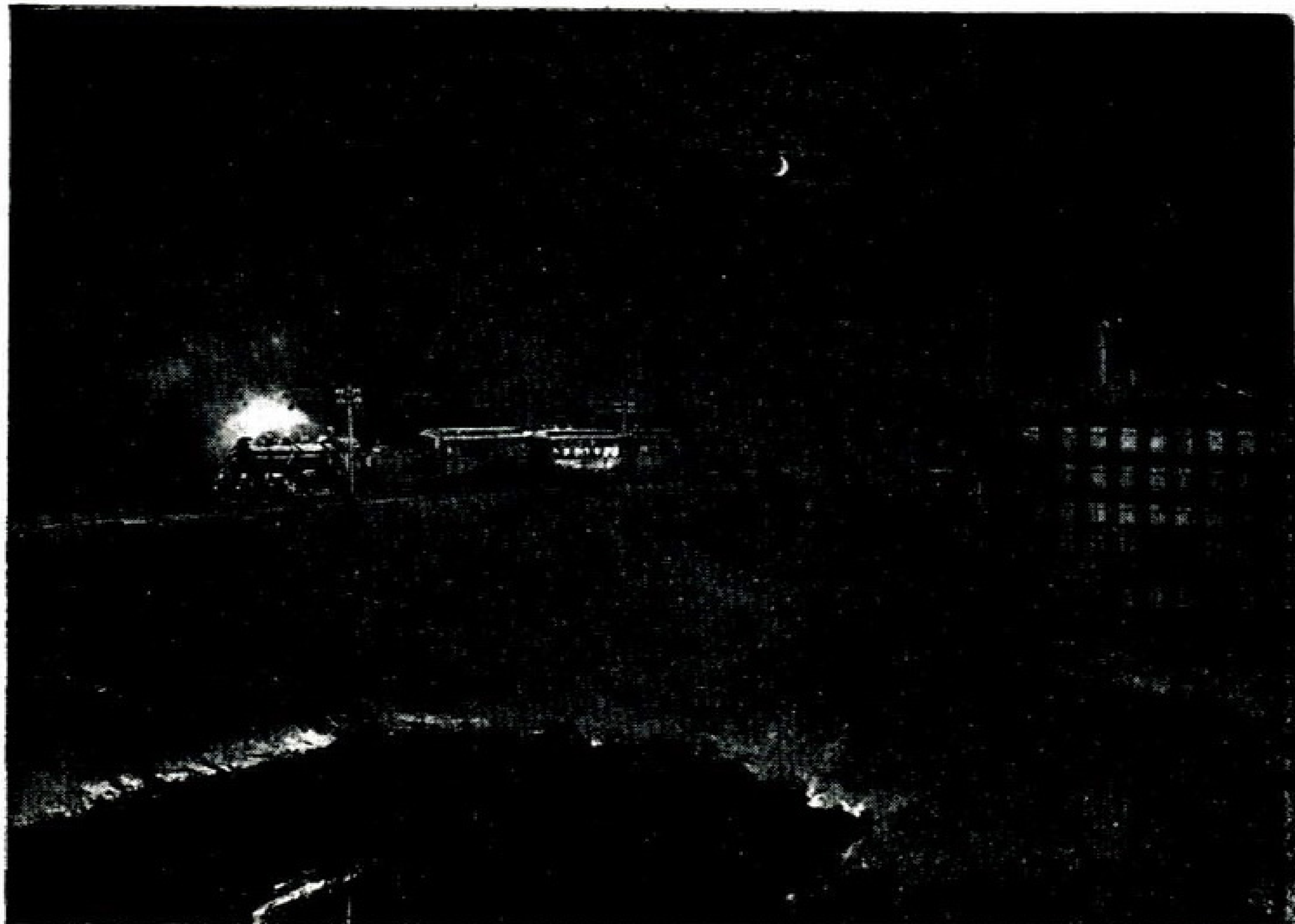
Ні в якому разі не направляють, щоб знайти середню ясність, на предмет, що є посередині між крайніми—найближчим і найдальшим від камери предметом. Таке вирішення є безумовно неправильне й частенько дає в наслідку великі помилки.

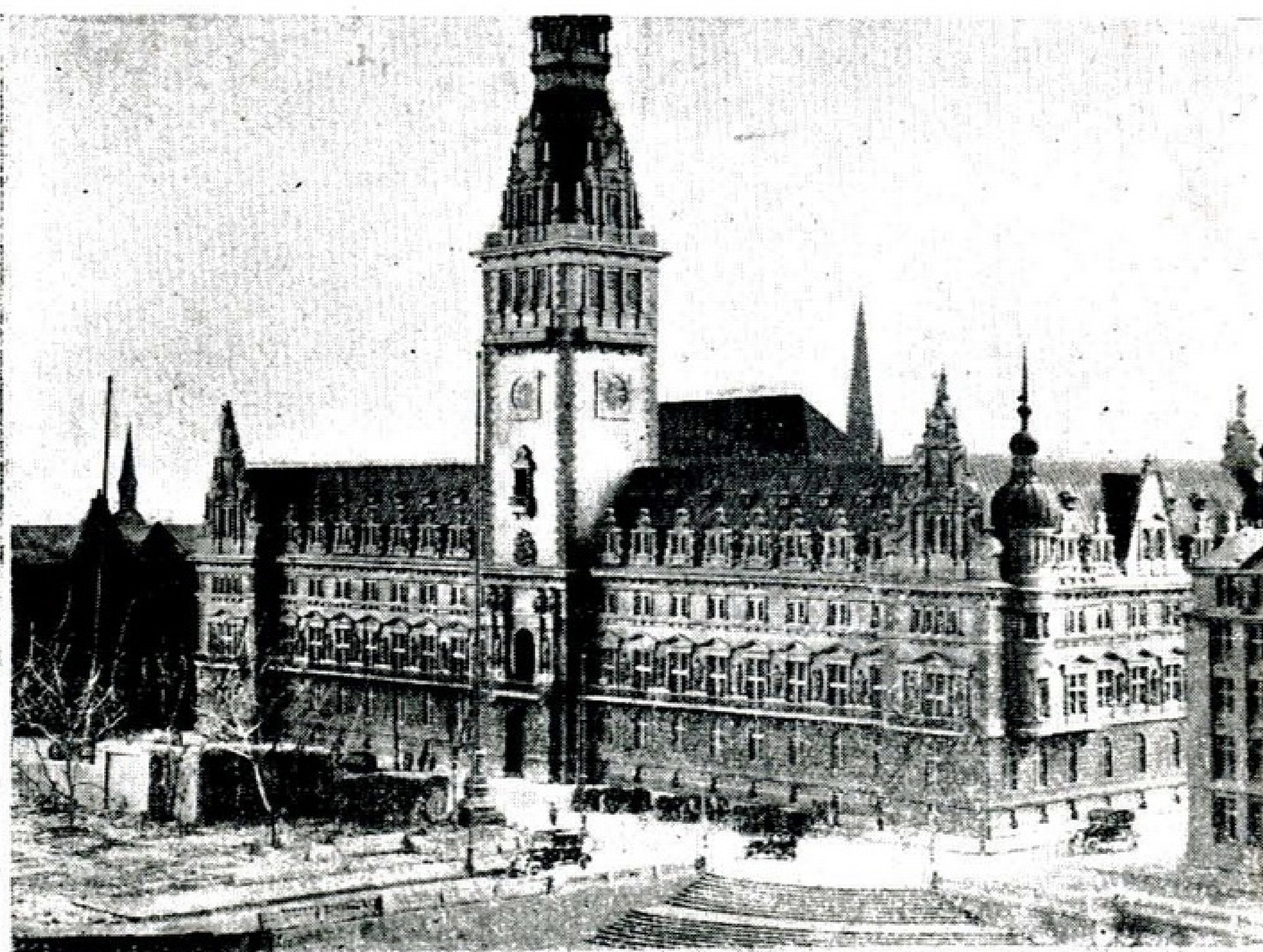
Перейдемо тепер до роботи т. з. автоматичної діяфрагми—приладдя, що призначенням його є як найточніше, правильніше й постійніше робити маніпуляцію, яка має на меті поступовне затемнення, просвітлення кадру й наплин.

О. Калюжний

(Далі буде)

Цифрові позначення в статті відносяться до малюнка в № 8 „Кіно"





До статті «Обдурене око». Підчас ставлення фільму «Гамбург» теж не раз вживалося засобів «обдурення». Ось, наприклад—сцена грандіозного вибуху цілого потягу, що віз до повстанського Гамбургу військо «для заспокоєння». Кому й на думку спаде, що потяг цей—лише досконала модель? Або на екрані величня будівля Гамбурзької ратуші. Біля ратуші мчаться авто, проходять війська. Соціял-демократична Німеччина хлднається кров'ю залляти пожар. Що-ж, цю сцену їздили знимати в Німеччину, чи як? Та ні. Досвідчені руки робітників Одеської фабрики зробили модель ратуші, що достотно відбиває найменші деталі цієї будівлі і що має сажен заввишки. На екрані модель виглядатиме, як справжня будівля.

Обдурене око

Режисер вигукує: «З'йомка стоп»—робітники беруть пару вогнегасителів і в мить гасять пожежу. Инколи для цього досить жменьки піску, бо будинок, що горить в кіно-фільмі перед очима зляканих глядачів,—це будинок паперовий.

Замість того, щоби зняти справжній будинок на тридцятиметровому віддаленні, оператор ставить свій апарат близько моделі і саме через те, що моделя надзвичайно схожа з оригіналом,—робить надзвичайно ефектні знимки.

Навіть коли дуже пильно приглянутися до моделі й оригіналу, то й тоді важко їх відрізнити: вони абсолютно однакові у всіх деталях.

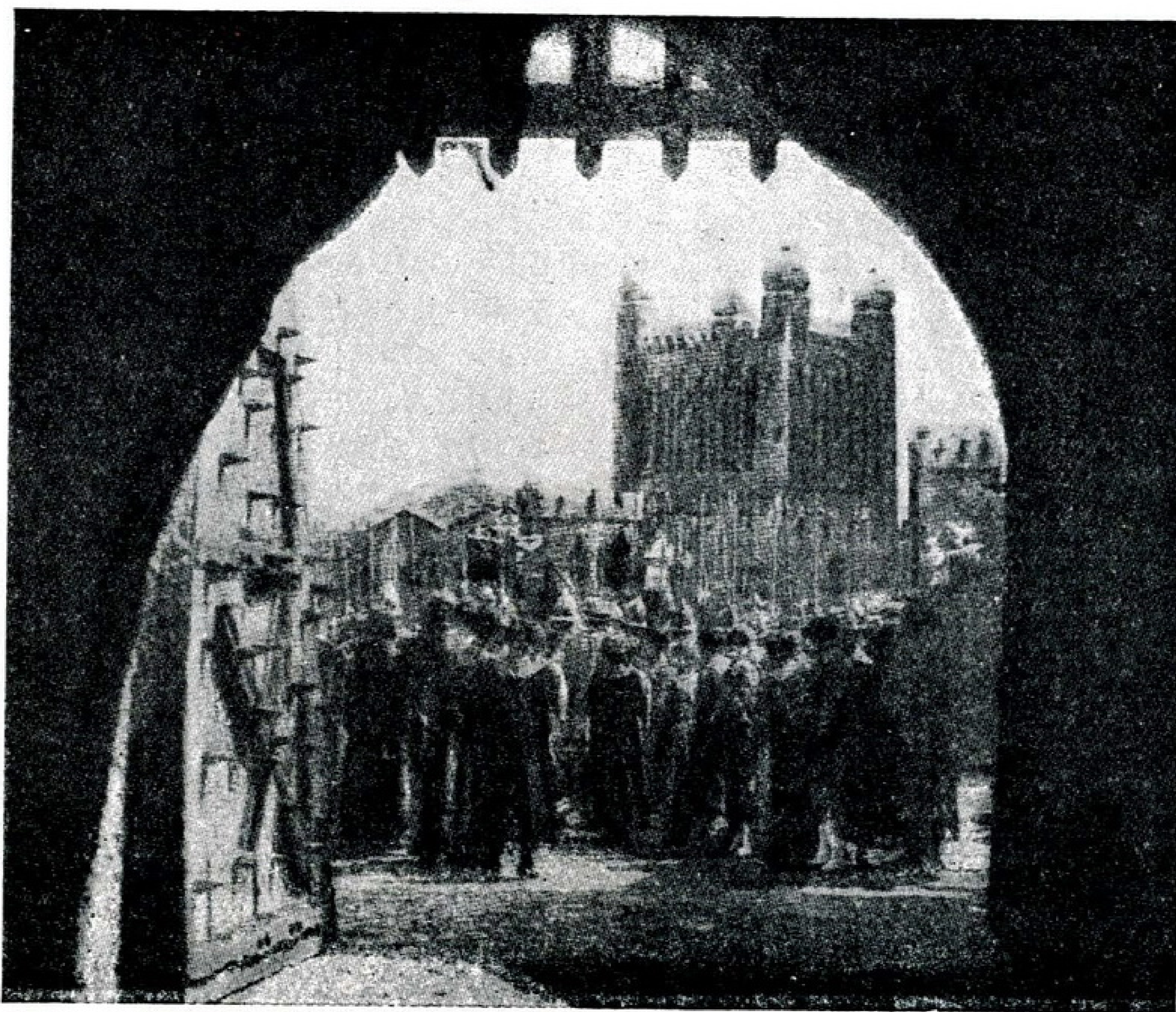
Остаточна схожість—режисерська справа. Зняті сцени з будинком, що горить, він ріже на кілька частин, монтуючи їх з «пожежою справжньою», де вже беруть участь і актори «Справжню пожежу» роблять, додаючи багато диму в якому метушаться актори.

Завдяки монтажу, маємо картину в 25 метрів завдовшки, в той час, коли на пожежу самої моделі витрачається один метр плівки.

Инколи, правда, знимають справжні пожежі. Наприклад у картині «Камо грядеши» будували особливі будівлі, що в дійсності були спалені.

Новий засіб, щоби обдурити око, винайшли, економлючи при цьому багато грошей, американці. Це декорації на шклі.

Принцип декорації на шклі погягає ось в чому: беруть частину будівлі, в якій, чи з якої появляються дієві особи, решту-ж будівлі малюють на шклі, а саме вже шкло становлять перед самим об'єктивом. Через перспективу висунута наперед частина, що на шклі намальована, з'єднується цілком з декорацією, що зроблена натурою й стоїть далеко позаду, й в цілому дає суцільну картину. Наочним прикладом цього є Фільм «Дзвонар Notre dame» «Знаменитий» Собор Паризкої Богоматірі» повторено в цьому фільмові доточно. Збудовано було лише нижню частину його, верхню ж було намальовано на шклі.



Кадр з фільму «Собор Паризької богоматері». Заднє тло сцени, все зроблене на шклі

Дуже цікаво було збудовано з техничного боку декорації до «події однієї ночи» * Карла Грунде: частина міста на першому плані й ріка на задньому. В той час, як близькі до об'єктива декорації було зроблено натурою—решта моделі, що стояли на віддалені, зменшувалися.

Завдяки цій методі, архитект досяг нечувано сильної перспективи.

Хто бачив Джекі Кугана під час роботи той може сміливо сказати, що справа з його «Дитячістю», що ніби-то її він втрачає, зовсім не так зле обстоїть як про це пишуть газети.

Малого Джекі підчас знимання оточують кілька довгов'язих хлопців, садовлять в колосальне крісло і загалом усе добірають так, щоб Джекі здавався зовсім маленьким.

Частенько трапляється, що глядач у кіно бачить, як то йому здається, чудові декорації; справді-ж ніяких декорацій немає знято лише будівлю, що освітлена кілька-тисячними лампами. Ці лампи вживають дуже часто підчас з'йомок громадських установ, заводів то-що.

Я хочу розповісти ще про один трюк: часто у фільмах бачимо красиві кадри нічного міста, або вулиці. Зняти їх досить важко. Оператор знимає перед сутінками вуличний рух в певному встановленому пункті. Потім з закритим об'єктивом, він накручує зняту плівку назад, а коли огні вже освітлюють місто, об'єктив знову розкривають і на цю саму плівку знимають ліхтарі та освітлені вікна.

При цьому кождий знимок робиться з секундною експозицією, усе знимання триває протягом кількох годин, і це величезне лихо для оператора.

Одного разу мені довелося простояти на вежі берлінської ратуши цілу ніч, щоби зняти таку картину. Стільця не було, а підлога була брудна.

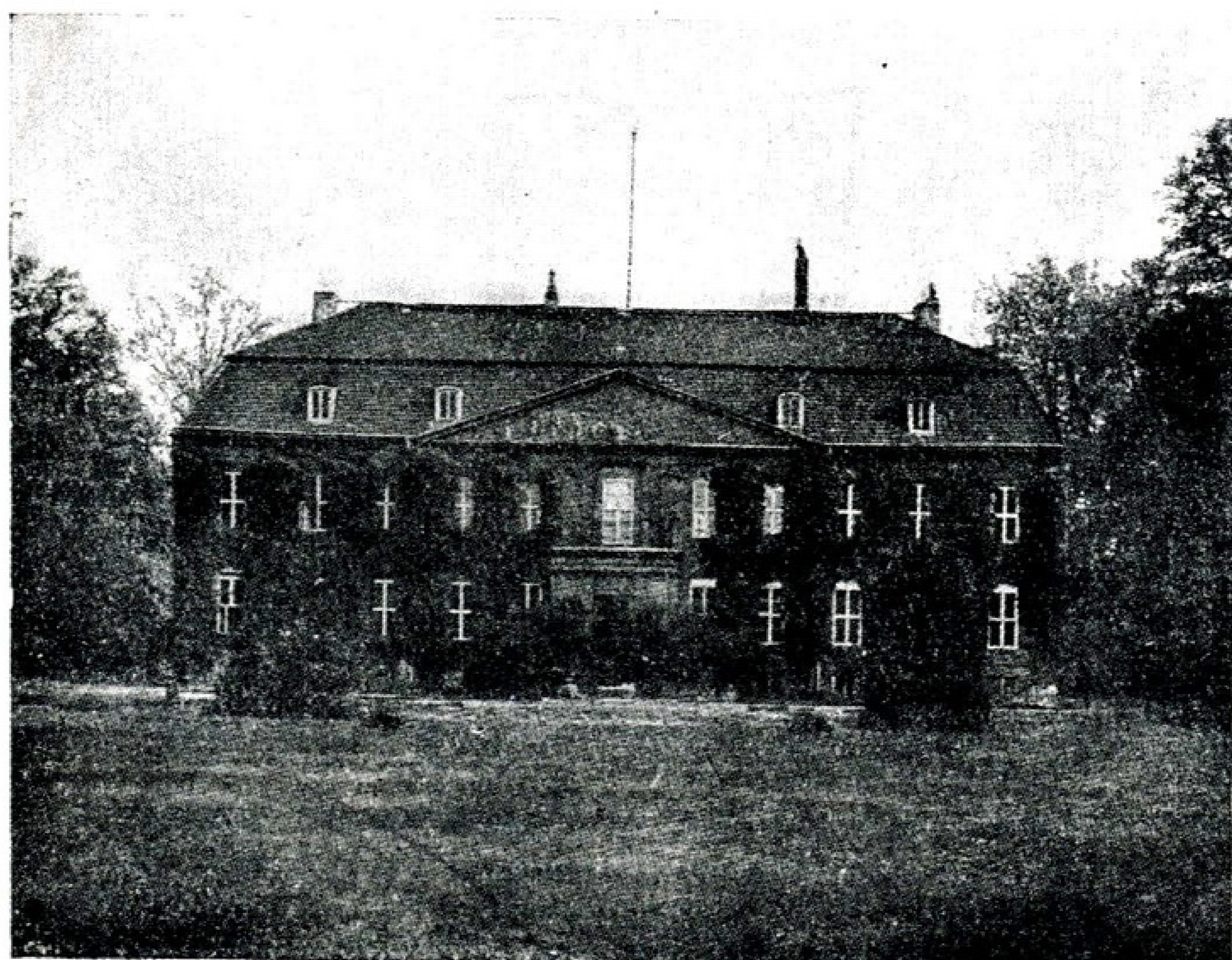
В ту ніч я присягався подарувати берлінському магиствратові кілька ганчірок, щоби витирати пилюку на підлозі.

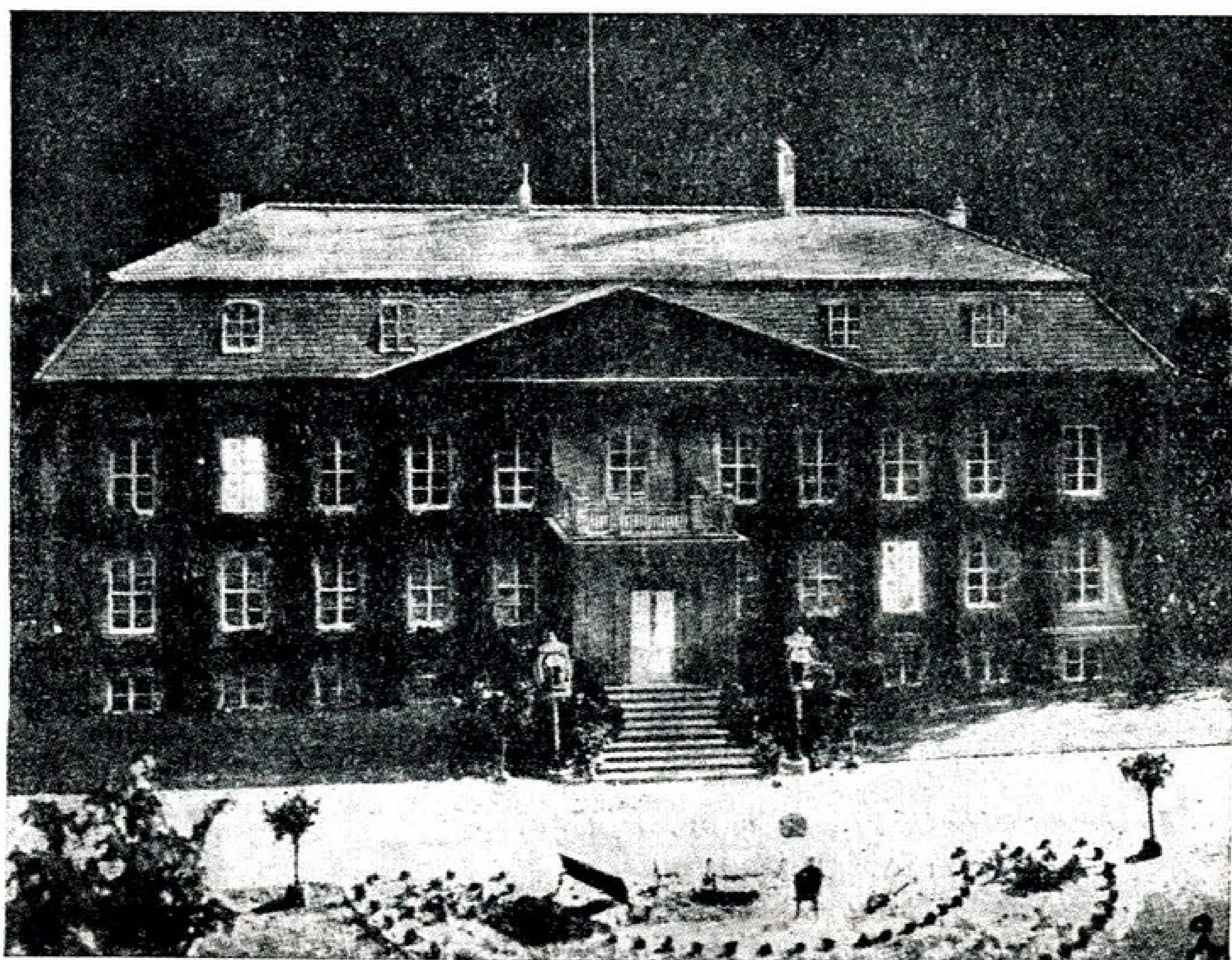
Але, признаюся, до цього часу я цього не виконав, проте зняті кадри нічного міста були чудові, і я з цього задовольнився, забувши про помсту магістратові.

Берлін *Олександер-Олександер*

---

*) Цей фільм уже демонструвався на екранах України.





Ліворуч: замок, що його знимають для фільму. Праворуч: Модель замку, зроблено досконально точно за оригіналом

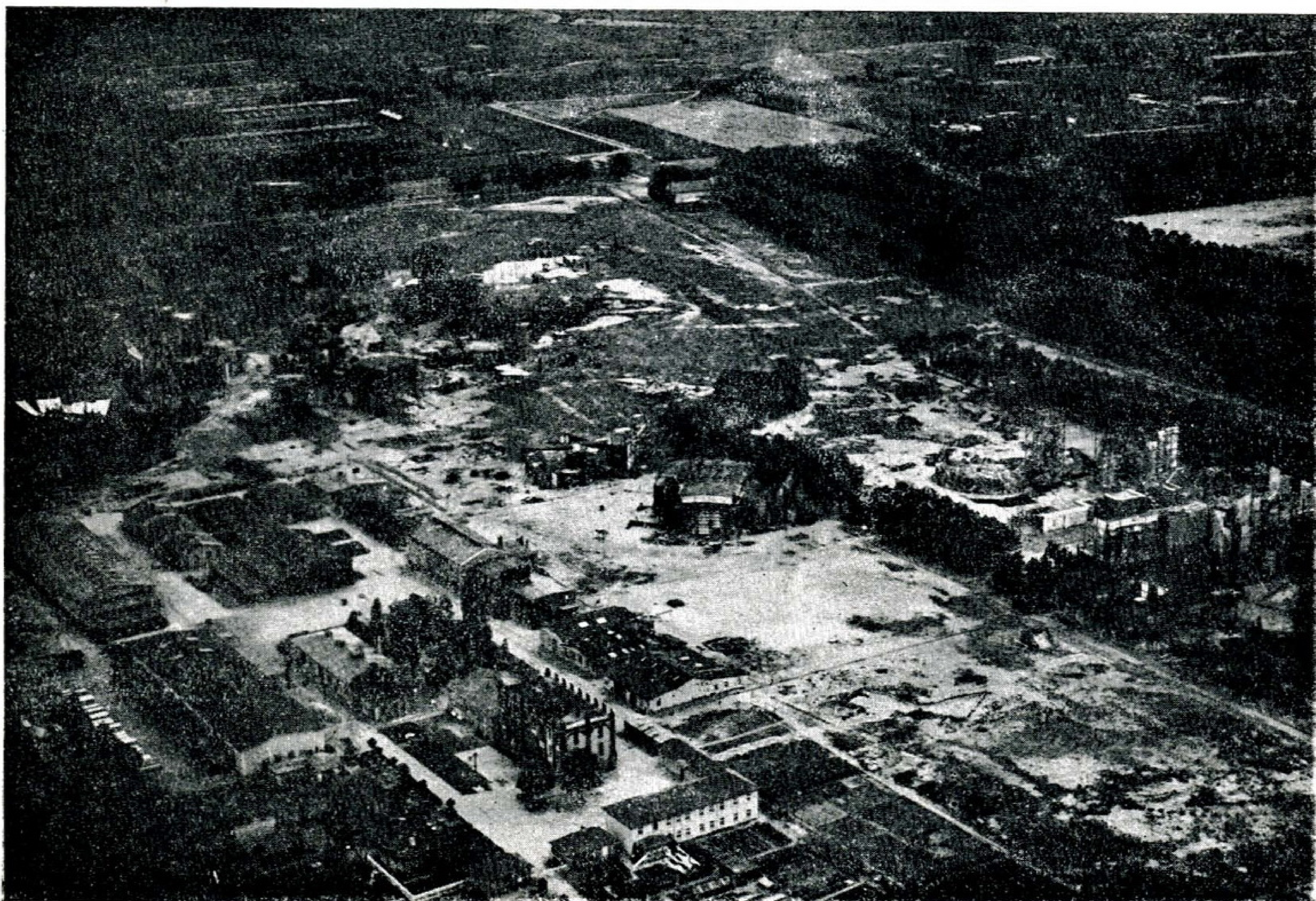
Ней Бабельсберг

Ней Бабельсберг — Лосанджелос німецької кінематографії. Він, правда, значно менший від славного американського кіно-городця, та в Німеччині все таки найбільший. Тому я з особливою приємністю зустрів запросини побувати в нім.

Ней Бабельсберг належить Декле, найбільшій організації зі складу концерну „УФА". За одну годину їзди від Берліну, серед прекрасної місцевости розташований Ней Бабельсберг. УФА володіє тут простором на 350 тисяч квадратових метрів. Увесь простір нині вже використаний під ательє, майстерні та архітектуру для зйомок. Перше, що вражає відвідувача Бабельсбергу,—це зразковий порядок, те, що він є цілком промисловим підприємством. Вся робота провадиться за календарною системою. Робітників у Ней-Бабельсберзі літом працює близько 1000 душ, а зимою від 500 до 700 душ. Все, що треба для постановок: одяги, бутафорія, лаштунки і т. и., виробляє саме підприємство. Є своя електрична станція силою на 10.000 ампер. Тепер її силу мають подвоїти. На всім просторі Ней Бабельсбергу є близько 500 ламп і юпітерів, де-які на один-півтора мільйони свічок. Має Ней-Бабельсберг і власний звіринець, у якім більшість звірів муштровані. Де-яким екземплярам з цього звіринця позадрили-б, навіть, наші зоологічні сади: комашкоїди, різні породи мавп і птахів з Південної Америки. Більшість звірів привезли експедиції УФА, що для з'йомок їздять по всім світі. Я сам їхав на пароплаві з фотографом УФА, що повертався після подорожи до Персії й віз звідтиля гадюк та кілька дрібних звірят.

Є, звичайно, й своя пожежна команда та шпиталь. Склеп для плівок збудовано, під землею, до того так, що він поділений на низку камер з подвійними панцерними стінками. Така будова нри вибухові однієї камери забезпечує инші від вогню.

Майстерня перук Бабельсбергу є, може, найкраща в світі. Суто по німецькі, любовно й систематизовано, перукарська справа доведена до стану цілої складної науки. В Амерці кіно-зорі самі замовляють собі зачіски для екрану, тут це залежить лишень від режисера й перукаря. Ательє має безліч фотографій



Загальний вигляд Ней-Бабельсбергу. Знято з аероплану

та кольорових карток, з різними типами зачісок та характером облич. Є зразки різного фарбування волосся. Волосся всіх колірів розподілено за нумерною системою. Є також таблиці, що показують, як видаються всі коліри на екрані. Багато манекенів. Нарешті світляне спорудження, що дозволяє визначити, як та чи инша зачіска виглядатиме при штучнім світлі—в ательє.

В Ней Бабельсберзі тільки два невеликих ательє для з'йомок. Це пояснюється, тим що він призначеняй переважно для з'йомок на повітрі та для побудовання величньої зінмочної архітектури.

В Німеччині ще й досі мало ательє, побудованих спеціяльно для з'йомок. В Штаакені, у величезному гаражі, де збудовано славний цепелін К. З., знімають одразу чи не три компанії. Головне ательє Фієбуса, теж великої кіно-компанії, перероблене з ресторану. Ательє-ж у Бабельсберзі, хоча й маленькі, проте збудовані за останнім словом техніки й мають багатий світляний парк. Далі йдуть формовочна й скульптурні майстерні, що в їх роблять взірцеву, найкращу в світі бутафорію.

Одвідали ми й реліквії велитенської постановки „Нібелунгів“, їх УФА пильно береже. Славний дракон з цієї постановки, справді, на подив сумлінно зроблений.

Особливо цікавий новий винахід, який УФА вживає для останніх постановок: за допомогою осібної камери з системою дзеркал та об'єктивів осягли спроможність фотографувати гру акторів на тлі забавкових, малесеньких макетів і постановок.[1]) Осягли навіть того, що актор в картині виглядає з вікна забавкового будинку на один метр заввишки. Цей винахід має величезне значіння, бо він дозволяє не робити натуральних, дуже коштовних декорацій. Тепер будують тільки нижні частини необхідних для зйомки декорацій, де відограються найскладніші кадри, а де приміром, треба зняти увесь величезний будинок на 20 поверхів заввишки з акторами на горішнім поверсі, користуються зі з'йомки актора з макетом за допомогою згаданого апарату. За нашої бідности ми не можемо поспішитися завеличніми зокола, багатими західними постановками, а користуючи з такого апарату, ми змогли-б і з невеличкими коштами робити великі постановочні фільми.

Тепер у Ней-Бабельсберзі Мурнау ставить „Фауста“, а Фриц Ланг—„Метрополіс“. Обидві картини постановочні, з багатою архітектурою. На весь Бабельсберг наклав тавро Фриц Ланг. Він може не дуже талановитий і тонкий режисер, проте великий організатор і майстер на великі рекламні, історичні фільми з масовими сценами.

В Бабельсберзі ще й донині стоять величезні палаци й будівлі, побудовані для його минулих картин. З поміж них вирізняється архітектура для „Хроніки Грахуса“, недавно ставленої картини з життя середніх віків. Ніби й дійсно справжні пам'ятки старовини перенесено сюди, бо їх відтворено так майстерно, що, навіть, поблизу вони видаються за справжні будівлі.

Зараз Фриц Ланг з часів давньої історії й митів, у відтворенні яких він виявив великий розмах і брак історичного чуття, полинув у майбутнє: „Метрополіс“—це місто майбутнього, де живуть загнані під землю робітники й смакують життя правителі. Вибухає революція й, після довгої боротьби, перемагає ідея любови, що мирить класи. Тема не нова, тисячі разів перевертана різними утопічними романами від Уельса до нашої Аеліти. Що до сценарія, то навряд, щоб він був оригінальний, мавши таку банальну тему. Проте величня архітектура, грандіозні масові, сцени, добрі актори й добрі технічні робітники,—все це подає надію, що картина матиме надто ефектне й серйозне опрацьоване оформлення. Доволі сказати, що перед початком робот два місяці тривали засідання режисерів. Над архітектурою міста майбутнього, в „Метрополісі“ працювали три архітекти, і їм пощастило створити дуже цікаві, навіть з погляду не тільки кинематографії, архітектурні мотиви.

„Фауст“, за режисурою Мурнау, також вимагає складної архітектури. Заким зроблено лишень портал готичного собору. Треба сказати, що в Бабельсберзі я ніде не бачив профарбованого полотна, фанери то-що; увесь фундамент сумлінно й поважно зроблений, і архітектуру поштукатурено. Що до цього, то звичайно, Німеччина не має конкурентів. Роботу в Ней Бабельсберзі псує підсоння. Це підсоння не каліфорнійське, що так сприяло розвиткові американської кінематографії й, навіть, не наше кримське. Велитенська архітектура, призначена для зйомки на повітрі, в разі невідповідної години накривається брезентами, щоб працювати з електрикою.

Закон конкуренції не дозволив нам побачити ще багато цікавого. Проте й цього вистачає, щоб зробити висновки, і саме такі: нам слід тут багато учитися справі технічно оформляти картини, бо без цього не створимо жодної цінної і художньої картини. Особливо наші архітекти й художники знайдуть тут багато цікавого, чого варто повчитися, часто навіть більше цікавого, ніж у Америці.

А. Бассехес

[1]) Подібний засіб знимання в перше вжив оператор Рона на Одеській фабриці ВУФКУ, знимаючи фільм „Гамбург“.

В Ней-Бабельсбергу. На майдані фабрики збудували декорації невеличкого німецького містечка. Ці декорації мало чим різняться від справжніх будівель. Попереодягали акторів у селянські костюми, поназбірали реквізит. Знимають. Праворуч: майстерні та склади Ней-Бабельсбергу.

По берлінських кіно-театрах

Останніми часами все рідше та рідше з'являються на екранах Берліну прем'єри німецького кіно-виробництва: їх витискують чужоземні фільми.

З цієї кількости німецьких фільмів більшість не може навіть зацікавити радянського глядача, бо це здебільшого є, так-би мовити, «контінгентські» фільми, себ-то фактично халтура та мотлох. І лише фільми УФИ, та й то не усі, є виключення.

Після художнього «Walsertraum'а», що його поставив за одноїменною оперетою Оскара Штрауса молодий режисер Бергер — Бергера, можна сміливо назвати «французом» поміж його важкуватих колег. Вже його останній фільм «Загублений черевик» довів, що крім режисерського вміння та сильної волі, він володів величезним запасом гальської легкости та дотепности. Правда, сюжет казки «Золушка» не дав йому змоги створити комерційно вигідного фільма, що користувався-би успіхом поміж широкої публіки, але-ж «Walsertraum» нагородив його в повній мірі. Це був найбільший «успіх» сезону, так з комерційного боку, як і з художнього. Особливо гарне було виконання ролі молодої німецької принцеси талановитою Моді Христіянс. Артистка наочно показала, що може зробити з гарним матеріялом чулий режисер. Дуже гарним був також і молодий «коханець» Віллі Фрітті у ролі ад'ютанта. Він вже вступив у права наслідування свого попередника Гаррі Ліптке, що зараз обважнів. Значно слабшою була руська артистка Десні в ролі віденської скрипниці. Вона не була такою чарівною, як цього вимагала її роля, до того-ж техніки, що могла-б це замінити, теж не було.

Решту характерних ролів було виконано з цілковитим вмінням.

Що до фотографії, то тут і балакати нічого. Оператори Уфи—Фрейнд, Гофман, Брандес та инші — бездоганні фаховці.

Другою великою постановкою був фільм «Тартюф». Але не зважаючи на гру Янінгса, на постановку Мурнау, сценарій Карла Майєра, найцікавішого німецького кінодраматурга, фотографію Фрайнда, будівлі Харльта та Регіса та гру таких акторів, як Ліль Даговер, та Крауз — фільм не мав безперечного успіху. Насамперед від Мольєра лишилися ріжки та ніжки. Самий сюжет злегка модернізовано. Динаміки у фільму немає,— в звязку з цим відчувається довжелезність та падає напруження глядача. Янінгс, як завше, шаржує, але в данному випадкові ролю припасовано до нього.

Його Тартюф грубий та ширококістний й не настільки хитрий, щоби його не можна було одразу розкусити. Бездоганний в сценічному розумінні був Крауз-Оргон. Але йому довелося боротися з де-якими місцями ролі. Решта виконавців—на висоті.

Фільм цей—своєрідний художній фільм; цього не можна за ним не визнати. Але навряд чи він користуватиметься великим комерційним успіхом.

Цікавою подією мусив був з'явитися фільм «Рожевий Кавалер» за оперетою Рихарда Штрауса тієї-ж назви. Ставили цей фільм у Відні за керуванням відомого художника екрану Роберта Віне, що ставив «Каллігарію». Але на жаль, фільм цей був цілковитим провалом, через те, що центр ваги було перенесено на ілюстраційну музику, що її переробив для кіно сам Штраус. Тут була очевидна спекуляція на світовій популярности його імени та цієї опери.

Сценарій писав відомий письменник Гофмансталь, будівлі постановки робив головний художних Віденської опери Роллер. Оцієї насиченности людьми зовсім чужими екранові, не мав змоги побороти в своїй постановці режисер Віне, що позбавив її цінности та що звів її до звичайного ілюстрування музики.

Окремі сцени досить цікаві, але-ж є й значні провали.

Коли-б не було надто критичного підходу, фільм «Рожевий Кавалер» було-б прийнято, як непоганий костюмний фільм з незавше рівним виконанням, з надзвичайними костюмами і трохи оперними будівлями. Прем'єра відбулася у Дрезденській опері, диригентом був сам Штраус. Отже судити доводиться насамперед про музику, але-ж це справа музиканта, я-ж лише можу сказати, що неприпустиме було явище, коли публіка сиділа перед неосвітленим екраном лише тому, що окремі музичні номери були довшими, аніж відповідний епізод фільму.

З инших німецких фільмів варт було-б визначити виданий культурно-освітним відділом «Браконьєр».

Цей фільм знайомить нас з побутом мисливців, з важкою роботою єгерів. Але центр ваги фільму, звичайно, в чудових краєвидах, в сценах з життя звірів, що живуть в горах, та в де-яких надзвичайно сильних трюкових моментах.

З решти німецького виробництва можна виділити два непогано зроблених фільма трюкового характеру, за участю відомих кіно-циркачів: «Das

Два найславетніші американські кіно-коміки: вгорі—Гарольд Ллойд, унизу—Бестер Кітон. Не рівняти безумовно, зі славою Чарлі Чапліна їхню популярність, проте неможна й заперечити, що ці два коміки— великі улюбленці публіки всього світу, і Гарольд Ллойд, зі своїми незмінними роговими окулярами, і Бестер Кітон із завше непорушним, камінним обличчям—мають велику славу. На нашому малюнкові—Гарольд Ллойд підчас скаженої нагоні з фільму „Ллойд боїться жінок" та Бестер Кітон в ролі з свого нового фільму „Три доби", що незабаром демонструватиметься і на Україні.

Abenteuer im Nacht-express» з Гарі Пілем та «Kampf gegen Berlin» з Альдіні. Не досягнув свого звичайного рівня новий фільм з Елен Рихтер «Die tolle Herzogin», досить наплутаний та неправдоподібний.

Притягає увагу успіх двох націоналістичних фільмів: «Бісмарк»,— нудний, сухий опис життя Бісмарка, та «Млин з Сан-Сусі», що користується великим успіхом. Головну ролю Фридриха Великого в останньому

Кадри з двох нових фільмів Заходу. Вгорі: Карло Альдіні в фільмі «Боротьба проти Берліну». Карло Альдіні—італійський циркач, популярний кіно-актор, що не спиняється перед найскладнішими та найризикованішими трюками. На високому риштованні будинку, що ремонтується, в самому центрі Берліну, при тисячній юрбі, проробляє він, всміхаючись, свої карколомні номери. Унизу: Вільма Банкі та Рональд Кольман у фільмі „Чорний янгол". Вільма Банкі—молода угорська артистка, що знималася без особливого успіху вперше в Австрії, а потім в Німеччині. Відомий американський «шукач» кіно-зірок, побачивши її фотографію, відразу запросив Банкі до Америки. Тепер вона там зажила великої слави.

фільмі грав славетний виконавець ролі Фридриха—Гебюр. Один Берлінський критик так пояснив успіх цього фільма: «85% успіху припадає на Фридриха на небі, 12—на актора Гебюра, а трьома відсотками, що лишилися, мусив був бути задоволений режисер».

З чужоземних фільмів, що їх було показано за відчітний час, насамперед треба виділити американський фільм «Чорний янгол», особливо ще тому, що він більш «европейський», ніж більшість зроблених на континенті фільмів. Режисер Фитцморис, досі звичайнісенький американський режисер, вклав в цей фільм стільки тепла, любови, ніжности та чулости, що зробив його, не зважаючи на «військовий» колорит, який роз'ятрує ще незагоєні рани, близьким навіть колишнім ворогам. Не дурно-ж цей фільм побив усі масові рекорди в Америці й обіцяє повторити це й в Німеччині. Зміст шаблоновий. Англійський офіцер іде на війну, й там він втратив свої очі. Щоби не обтяжувати свою наречену, він хоче її покинути, але вона не згоджується.

В цьому фільмі усе бездоганно, починаючи з фотографії й кінчаючи надзвичайною грою усіх акторів.

Особливо гарною була дебютантка—угорська артистка Вільма Банкі, а також її партнер—популярний в Америці «героїчний коханець» Рональд Кольман. Технікові цікаво, що вживане вперше в німецькому фільмі «Остання людина» рухання знимальної камери за об'єктом, що його знимають, в значній мірі вдосконалено й розвинуто в цьому фільмі. Досягнуті в такий спосіб ефекти—надзвичайні.

Любіч подав німецькій публіці, що його не забула, новий фільм «Поцілуй мене знову». Це черговий фільм з серії зроблених ним камерних фільмів, що в Америці були за школу европеїзму, гарного смаку й режисерського уміння. Ми зустрічаємо вже знайомих нам героїв—Любіч не ставить глибоких проблем, не розриває життьових гордієвих вузлів. Він поїть нас з невеличкої шклянки, але художньо бездоганної. Він майстер кіно-сценічного вишуканого оброблення, поет філігранної роботи, яким ми його знали ще з Німеччини.

З великим галасом та рекламою випущено американського бойовика «Загублений світ», за романом Конан-Дойля, що відтворює допотопний період з їх дивовижними страховищами. Дійсно, в технічному відношенні, особливо в трюкових з'йомках моделів передісторічних тварин, досягнуто величезного успіху.

Правду кажучи, будівлі не завше вдалі,—наприклад, Лондонські будівлі, що руйнуються під ногами допотопного чудища, тхнуть трохи картоном. Успіху, не зважаючи на той галас, що його здійняли навколо фільму,—не було.

З решти закордоних фільмів варт зазначити на досить веселий фільм «Бестер Кітон—матрос», де нові комічні трюки знову подаються з підливою «кам'яного» обличчя улюбленого американського коміка.

Було випущено нового французького фільму, за драмою Пірандело, «Маття Паскаль», з Мозжухіним в головній ролі. Ставив цей фільм один з найвидатніших французьких режисерів Лербьє.

На жаль, в постановці почувається багато дилетантизму й, часом навіть, недосвідчености. Проте, де-які кадри вражають величезною художньою майстерністю.

Грає Мозжухін, як завше, холодно-блискуче. Фільм цей мав успіх і на нього можна дивитися лише як на цікавий експеримент.

Бурний успіх має в публіці американський фільм «Загублене діямантове кольє». Неймовірний темп, одна сенсація слідом за другою й легка гра талановитого простака Гриффітса примусили усіх говорити про цей фільм.

Берлін *Спектатор*

Один із найвідоміших американских акторів Ричард Бартельмес в новому фільмі «Тільки подумати». Україна бачила Бартельмеса в двох фільмах постановки Гриффітса «Зламана лілея» та «Водоспад життя».

Хроніка закордонного кіно

Новий фільм про Африку

У 1925 р. французька автомобільна фірма «Цитроєн» влаштувала експедицію на автомобілях з півночи на південь через усю Африку.

Вийшовши з Коломб-Бошар, експедиція перерізала Сахару Тимбукту та Бельгійське Конго й закінчила свій шлях біля Індійського океану на Мисі Доброї Надії.

Експедиція зняла підчас своєї довгої подорожи великий фільм, що зараз користується по усій Европі величезним успіхом.

Вперше у фільму було знято таку довгу й тяжку подорож через усю Африку по місцях ще зовсім недосліджених.

Африка з усією різноманітністю населення, з усею різноманітністю природи — від піщаної Сагари до тропічних лісів Бельгійського Конго,-від велетнів-лінгурезів до карликових рас Середньої Африки,—зафіксована на кіно-плівці.

Величезні африканські озера Чад та Танганайка з їхнім життям було теж знято.

Експедиція, що була в подорожі цілий рік, мала змогу надовго спинитися для вивчення побуту та звичаїв різноманітного населення Африки.

Це робить фільми більш цікавим.

Також відбито в картині колонізаторську роботу европейців—промислові та торговельні городи, що як гриби повиростали, витискуючи місцеве населення та гноблючи його.

В експедиції був відомий руський художник А. Яковлев, що оце своїм африканським творами зажив у Парижі величезної слави.

Зацікавлення Африкою, що його викликав фільм, характерно тим, що усі роботи Яковлева розпродано на виставці за колосальну суму грошей в мільйон франків.

Новий проекційний апарат Загальної Компанії Електрики

Загальна Компанія Електрики (А. Е. Г.) почала вироблювати проекційні апарати з 1919 року.

За останній час значно збільшилися вимоги, що їх ставлять до проекції фільмів. Коли раніш швидкість демонстрування обмежувалася 20 знимками у секунду, то тепер ця швидкість доведена до 40 знимків, а иноли й більш, тоб-то подвоїлася.

В звязку з цими підвищеними вимогами Загальна Компанія Електрики випустила тепер на ринок вдосконалений тип театрального проекційного апарату.

Насамперед звернуто увагу на змазування частин проектора. Тому, що механік не має досить часу, щоб під час сеансу стежити за змазуванням, в апарат введено автоматичне змазування. Для цього групи приводних частин апарату вроблено у спеціяльні олійні камери, в яких і провадиться безупинне автоматичне змазування частин. Завдяки цьому вдалося також уникнути відкритих частин змазки, бо це-ж привело-б до того, що частини механізму бруднилися. Крізь особливі віконця можна стежити за тим, як змазування провадиться.

В оцьому новому апараті введено також де-які вдосконалення, що дають можливість уникнути спалахування фільмів.

Основною вимогою для правильної проекції є рівномірність і спокійне проектування фільму.

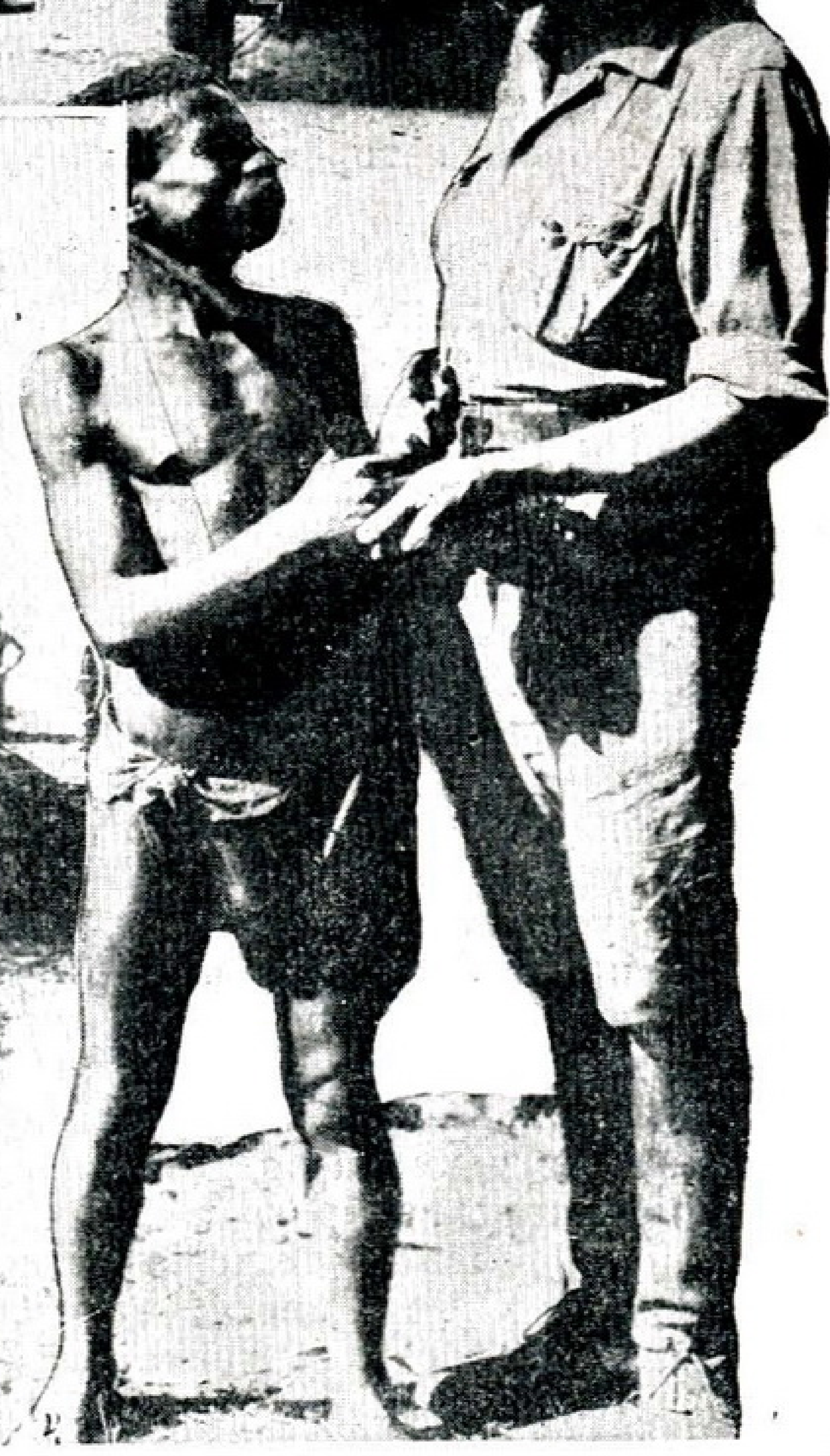
В новому апараті цього досягають завдяки точно виготовленим розподільчим шестірнями й автоматичному гальмуванню фільма, відповідно до кількости зпроектованих знимків.

Хитання з боків досі не щастило уникнути через те, що не можна встановити певної ширини плівки. У апараті А. Е. Г. фільм проходить не по рейках, а через спругову систему роликів, що автоматично пристосовуються до ширини фільму.

Крім цього, в новому апараті звернено увагу на мінімальне механічне демонстрування фільму, що дає змогу в великій мірі уникнути розриву й порчи фільму.

Світляним джерелом в апараті є дугова дзеркальна лампа, єдина можлива за-для проектування по великих театрах.

Проте, завдяки шарнірному пристосованню керувати апаратом досить легко.



Африка на фільмі. 1) Автомобілі «Цитроєну» спинилися в негрському селищі. Маляр А. Яковлев замальовує типи та краєвиди. 2) Негрська красуня. 3) Автомобілі загрузли в річці. Витягають. 4) Карлик-негр та один із учасників експедиції.

Бджола „Майя“

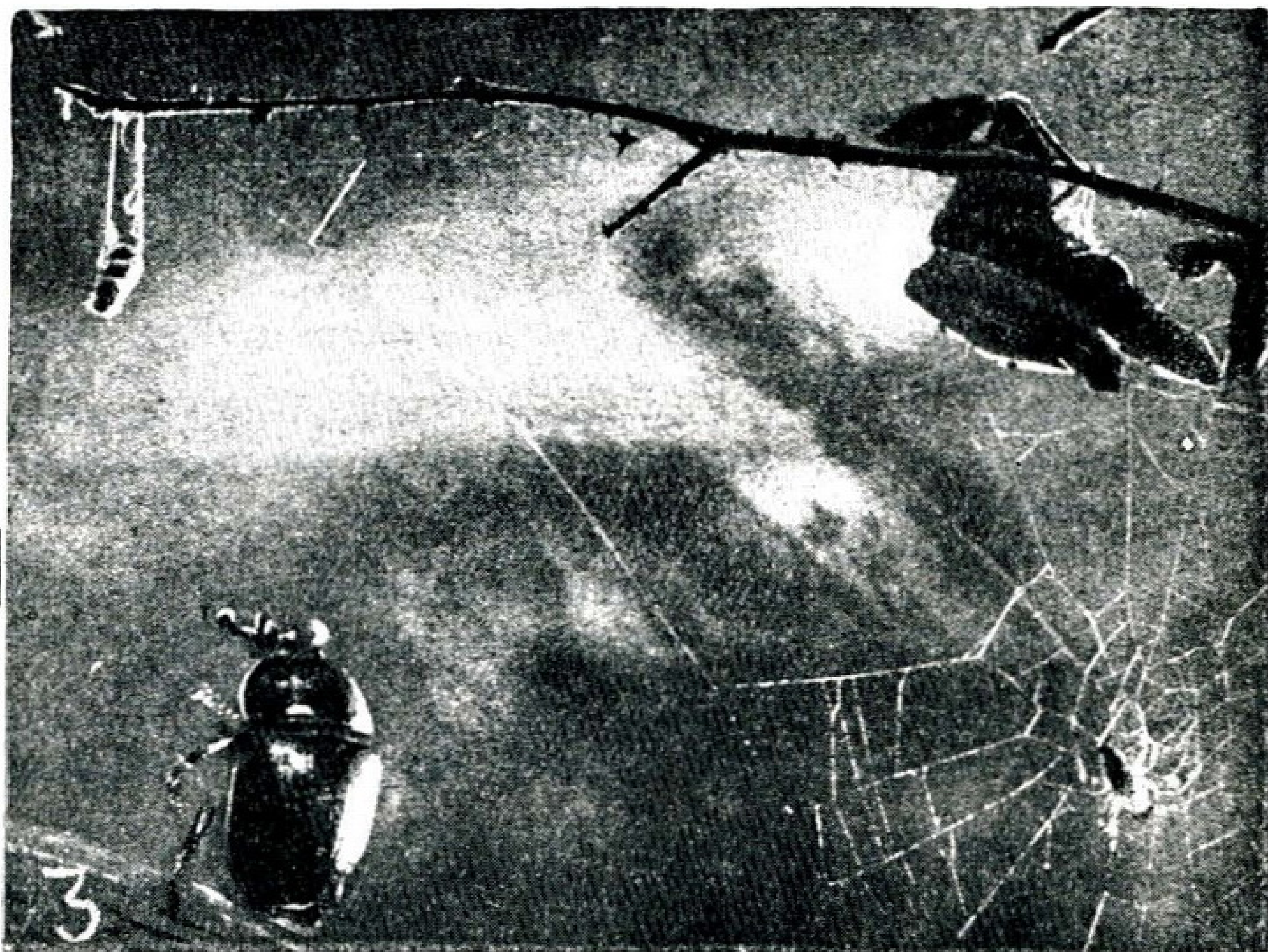
Режисер Юнкханс та оператор Вайценберг у Берліні втілили в кіно-картині надзвичайну книжку Вальтера Бонзельса «Бджола Майя».

Картина ця показує нам не «бджолу», як то її описують природничі науки, а саме поетичну казку про «бджолу Майя», про її переживання та пригоди.

З якими труднощами довелося при цьому зустрінутися, легко собі уявити, коли прийняти на увагу, що «бджола Майя» капризна, як справжня «кіно-зоря».

Решта акторів — павук-хрестовик «Текля», жук «Курт» та инші — вони теж не завше мають настрій зниматися. Иноді режисер та оператор протягом трьох днів терпляче чекали на змогу зняти коротеньку сцену. Юнкханс, гарний практик-зоолог, з величезним терпінням виховував своїх маленьких акторів, і знаючи усі їх звички та інстинкти, різними маленькими трюками та хитрощами примушував їх робити те, що йому було потрібно. Наприклад: павук «Текля» не хоче плести своєї мережі, коли це потрібно в умовах знимання. Юнкханс підносить ближче до ненажерливого павука муху, і «Текля» одразу починає працювати. Або «бджола Майя» попала в мережу павукову і заплуталася в ній. Звичайно павук-хрестовик вбиває пійману комаху одразу-ж після того, як вона заплутається. Але-ж тому що бджолі «Майї» за сценарієм треба ще жити, режисер тоненьким волоском торкається павука й той лишає в спокою свою жертву й біжить вгору по своїй павутині. Режисер терпляче повторює операцію доти, доки жучок «Курт» поспіне допомогти своїй приятельці бджолі «Майї» і, розірвавши мережу, визволяє її від злої «Теклі».

Щоби слідкувати за тим, як бджола летить, треба було сконструювати кіно-апарат з дзеркальним пристосованням і, крім того, призвичаїти комахів до певних шляхів їхнього польоту, в межах об'єктиву. За сценарієм відбувається облога бджолиного палацу. Щоби влаштувати таку «масовку», Юнкханс протягом двох днів ховає ос і позбавляє їх усякої їжи. Випущені на волю в ательє, оси люто кидаються на бджолиний палац і гинуть, відбиті стійкими захисницями свого кубла.



„Бджола Майя“ — 1) Оса кидається на бджолу Майю. 2) Сама бджола Майя. 3) Маленький жучок Курт визволяє Майю з павукових лабет

Щоби такі сцени виходили вдало, живо й правдоподібно — потрібна уперта, невпинна й ретельна робота протягом багатьох тижнів.

Архитектура картини — це одне з найважливіших умов успіху, і в картині «бджола Майя» довелося зустрінутися з великими труднощами саме в цьому відношенні. Постановщики робили з воскових сот вежі, колони, пілястри, — а бджоли вже самі будували стінки та куліси.

Багато бджолиних вуликів і багато гнізд осиних, багато инших комахів має своє постійне мешкання в ательє терплячих друзів-постановщиків. Багато любови до справи, багато терпіння й розуміння комах покладено для того, щоби зробити прекрасну картину, що основною думкою її було — примусити глядача пережити усе те, що пережили маленькі актори.

Міжнародній кіно-з'їзд

За ініціятивою французьк. національного комітету інтелектуальної праці в вересні в Парижу скликається кінематографічний з'їзд.

На з'їзді гадають розглянути головні питання, що стоять зараз перед кінематографією, як ось питання виробництва й прокату, плани поліпшення художнього боку фільмів, національні й інтернаціональні кіно-архіви, історичні й літературні сюжети в кіно. В центрі уваги з'їзду стоятимуть також справи кіно, яко чинника освіти: навчальні й наукові фільми, фільми, щоб визначати вроджений фах людини (псіхотехнічні), засоби більшого поширення наукових фільмів.

Розглядатимуться на з'їзді й юридичні проблеми: авторське право в кіно, правове становище кіно-промисловости; взаємини кіно та инших мистецтв: музика в кіно, кіно й пластичні мистецтва.

На з'їзді мають брати участь 20 народів. Вся буржуазна преса піклується про те, щоб Америка, яка ставиться до з'їзду досить скептично, все таки взяла в ньому участь, бо розуміють, що Америка є фактичний гегемон буржуазного кінематографічного світу.

Легко це розшифрувати: буржуазна кінематографія збирає сили, щоб почати одностайний і організований наступ на мозки тих, хто під їхнею кормигою докищо перебуває. Чи «пощастить“ їм?

«Панцирник Потьомкін» та німецькі кінопромисловці

Характерний документ, що ілюструє відношення німецьких кіно-промисловців до радянського фільма, одержала наша редакція.

Документ остільки характерний, що ми подаємо його усього.

Спілка кіно-промисловців.

Циркулярний лист до усіх членів спілки № 243. 31 Травня 1926 р.

Зміст: Цензура

Вельмишановні панове.

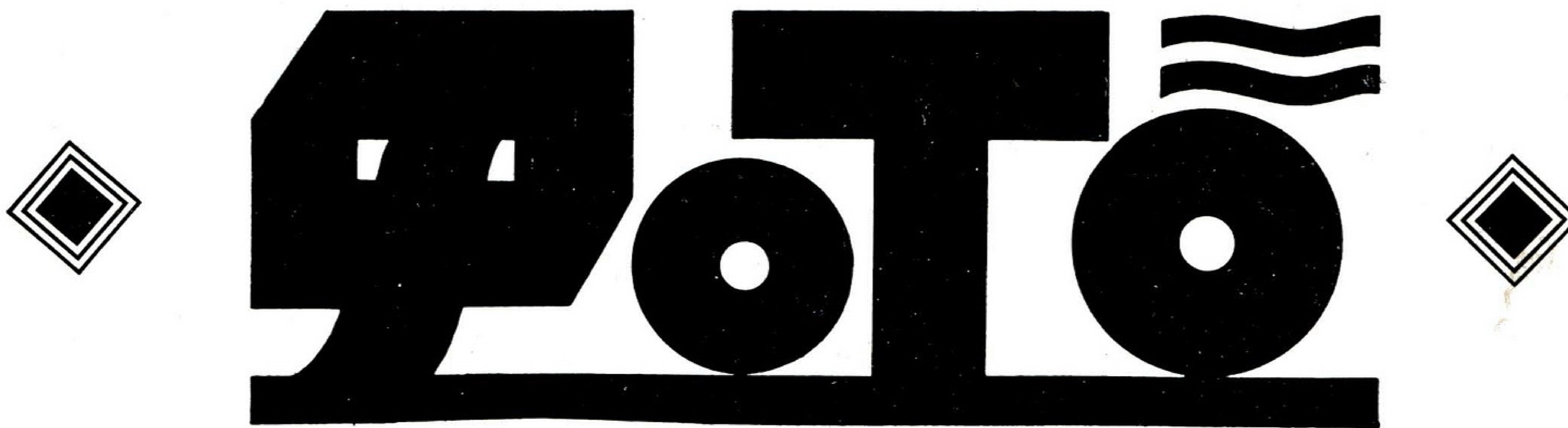
На членських зборах Спілки кіно-промисловців від 11-го обміркувався фільм «Панцирник Потьомкін». При чому було висловлено загальну думку, що цей фільм треба було заборонити не через його політичні тенденції, але через грубий та антиморальний зміст.

Щоби мати можливість у майбутніх цензурних заборонах вжити потрібні заходи, було вирішено збірати матеріял про заборони фільмів, що раніше провадилися, щоби протиставити «Потьомкіна» нашому фільмові й в такий спосіб добитися загального скасування нових заборон.

Ось чому ми просимо наших читачів по змозі повідомляти нас про подібні рішення цензурових установ.—

З найглибшою пошаною
Спілка кіно-промисловців.

З документу ясно, що німецькі кінохапуни хочуть використати дозвіл демонструвати наш фільм у Німеччені з метою добитися дозволу на демонстрування своїх фільмів, що їх німецька цензура заборонила була. Рівняти «Потьомкіна» з закордонною порнографічною макулатурою — ось до чого сягає нахабство кіно-спекулянтів Німеччини.



Одностайність у рецептах проявників

Способи робити проявники для фотографії настільки різноманітні, що фотограф і лаборант розгублюються серед маси рецептів. Отже давненько поспіла потреба завести до рецептури проявників якусь одностайність. Способи, до цього часу запропоновані, не мали успіху. В тім є спосіб, що дозволяє порівнювати. Цього способу вживається в хемічних роботах: указується молекулярну концентрацію, то-б-то вказується скільки грамів-молекул кожної речовини розчинено в одному літрові води. Приміром пірогалолосодовий проявник такої молекулярної концентрації:

Пірогалолу 0,05
Сульфіту кристал $Na_2SO + 7H_20$ . . 0,15
Соди кристалічної $Na_2CO_3 + 10H_20$ . . 0,08

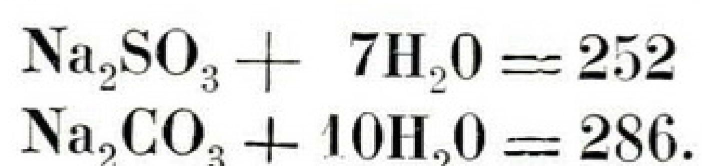
Це значить, що один літр розчину має 0,05 грм-молекули пірогалолу, 0,15 грм. сульфіту та 0,08 грм-молекул соди. Знаючи хемічну формулу вживаної речовини та атомні ваги елементів, що увіходять у склад речовини, можна вирахувати молекулярну вагу. Приміром формула пірогалолу $C_6H_6.O_3$, то-б-то до молекули пірогалолу увіходять: 6 атомів вуглеця, 6 атомів водня та 3 атоми кисня, а їхні атомні ваги становлять:

вуглеця . . . . 12 (C = 12)
водня . . . . 1 (H = 1)
кисня . . . . 16 (O = 16)

Таким чином молекулярна вага пірогалолу становить:

$$(6 \times 12) + (6 \times 1) + (3 \times 16) = 126.$$

Так само знаходимо молекулярну вагу кристалічних сульфіту й соди:



$$Na_2SO_3 + 7H_20 = 252$$
$$Na_2CO_3 + 10H_20 = 286.$$

Отже, щоб приготувати вищезазначений проявник, треба розчинити в дестильованій воді:

Пірогалолу $0,05 \times 126 = 6,3$ грм.
Сульфіту $0,15 \times 252 = 37,8$ грм.
Соди крист. $0,08 \times 286 = 22,9$

і довести розчин до місткости одного літру.

Подібні проявники в одному розчині зле зберігаються, отже краще готувати проявник у двох розчинах. У такому разі роблять так: розчиняють 31,5 грм. пірогалолу, 190 грм. сульфіту, доводять розчин до одного літру й додають 12—16 крапель хемічно-чистого сірчаного квасу, щоб усунути основну реакцію сульфіту.

Молекулярна концентрація цього розчину (відзначеного № 1) становить: пірогалолу 0,25, сульфіту 0,75. Одночасно наготовують одномолекулярний розчин крист. соди з 286 грм. в літрі дестильованої води (№ 2).

Щоби знайти скількість кожного розчину, для того, щоб зробити 100 кб. см. готового проявника, множать молекулярну концентрацію готового розчину на 100 й ділять результат на молекулярну концентрацію основного розчину. Приміром у даному випадкові:

основний розчин № 1 $\frac{0,05 \times 100}{0,25} = 20$ кб. см.

„ „ № 2 $\frac{0,08 \times 100}{1} = 8$ кб. см.

Отже, змішуючи 20 кб. см. № 1 з 8 кб. см. № 2 та 72 кб. води (дестил.), маємо проявник вищезазначеної молекулярної концентрації, то-б-то пірогалолу 0,05, сульфіту 0,15 та соди 0,08.

У даному разі молекулярна концентрація сульфіту

в три рази, а соди в 1,6 разів більша, ніж концентрація проявительної речовини (пірогалолу).

Отже, коли перерахувати (перевести) уживані рецепти на молекулярний склад, то можна скласти приблизну картину молекулярної концентрації кожної поодинокої речовини, що увіходить до рецепту проявника.

У дальшому ми подивимось співвідношення проявників, що до них увіходять такі речовини:

Гідрохінон $C_6H_6O_2$	молек. вага	110
Адурол $C_6H_5ClO_2$	„ „	144,5
Пірокатехін $C_6H_2O_2$	„ „	110
Метол $C_7H_9ON_{0\cdot5}H_2SO_4$	„ „	172
Гліцін $C_6H_9O_3N$	„ „	167
Амідол $C_6H_8ON_2 1HCl$	„ „	197
Сульфіт безвідний Na_2S_3	„ „	126
Сульфіт кристаліч. Na_2SO_3+ $+7.H_2O$	молек. ваги	252
Поташ K_2CO_3	„ „	138
Їдкий натр NaHO	„ „	40
Калій KHO	„ „	56

Молекулярна концентрація проявительної речовини звичаєм менша в швидких проявників, ніж у повільних. За приклад може стати таке зіставлення, що в тім не являється постійним.

	Швидкий проявник.	Повільний проявник.
Слабе покриття	0,015 до 0,025	0,025 до 0,050
Сильне покриття	0,030 „ 0,050	0,060 „ 0,100

З позначних проявительних речовин повільні такі; адурол та метол з сульфітом і пірокатехін з поташем: гідрохінон, пірокатехін і гліцин з сульфітом та содою чи поташем. Швидче працюють: адурол і пірогалол з сульфітом та содою чи поташем. Найшвидчі проявники то: гідрохінон, адурол, пірокатехін та гліцин з сульфітом чи їдким натром і калієм; метол з сульфітом та содою чи поташем і амідол з сульфітом.

Пірогалол і сульфіт, скомбіновані з їдким натром, також утворюють швидкий проявник, що швидко окислюється киснем з повітря й через те мало придатний до вжитку.

Що до молекулярної концентрації сульфіту в різних рецептах, теж є де-які дані. Ми розрізняємо спосеред проявників такі, що до них додається тільки сульфіт, і такі, що мають окрім сульфіту ще й луги. В перших, як то в одурол-сульфіту, метол-сульфіту й амідол-сульфіту концентрація сульфіту має бути більша, ніж у других. У першому випадкові доцільно брати молекулярну концентрацію сульфіту у шестеро більшу за молек. концентрацію проявительної речовини.

Приміром, коли бажання працювати сумішшю метолу з сульфітом, і молекулярна концентрація в розчині проявника рівна 0,05, то молекулярна концентрація сульфіту має бути 0,30. Уживаючи амідолу, вона повинна бути в 6—8 разів більше. В проявниках, що працюють з сульфітом та лугами (однаково, чи вуглекислими солями чи їдкими лугами), молекулярна концентрація може бути менша, а саме тільки в 3—4 рази більша за концентрацію проявительної речовини. В цьому випадкові куди важливіша концентрація лугу, бо вона більшу має вагу для більшого покриття (чорности).

В. Вайц

Видає ВУФКУ

Київськ. Окрліт № 18467
«Київ-Друк» 1-ша фото-літо-друк. № 1320—3.000

Відповід. редактор: Б. ЛІФШИЦ
Редакційна Колегія { ЛОГІНОВ, М. ХРИСТОВИЙ

ПЕРЕДПЛАТА НА ЖУРНАЛ „КІНО" ЩО ЙОГО ВИДАЄ ВСЕУКРАЇНСЬКЕ ФОТО-КІНО УПРАВЛІННЯ

НА 3 МІСЯЦІ	—	90 коп.
НА 6 МІСЯЦІВ	1 крб.	50 коп.
НА ОДИН РІК	3 крб.	

Передплату приймається по Обласних відділах ВУФКУ та в Центральному Правлінні ВУФКУ:
Харків, Майдан Рози Люксембург 12. ВУФКУ.
Київ, вул. Воровського 29, Обласний відділ ВУФКУ.
Одеса Обласний відділ ВУФКУ.
Катеринослав, Обласний відділ ВУФКУ.
Артемівськ, Обласний відділ ВУФКУ.

ЦІНА № ЖУР. 30 КОП